

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

83

ARTE

BOLOGNA: *Lo 'Sposalizio di Santa Caterina' di Annibale Carracci* - JAFFÈ: *Some Drawings by Annibale, and by Agostino Carracci* - NAVA CELLINI: *Contributi a Melchior Caffà* - NAEF: *Ingres als Portraitist im Elternhause Bartolinis*

*Antologia di Artisti
Appunti*

NOVEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1956



Digitized by the Internet Archive
in 2025

PARAGONE

Rivista di arte figurativa e letteratura

diretta da Roberto Longhi

ARTE

Anno VII - Numero 83 - bimestrale - novembre 1956

SOMMARIO

FERDINANDO BOLOGNA: *Lo 'Sposalizio di Santa Caterina' di Annibale Carracci* - MICHAEL JAFFÈ: *Some Drawings by Annibale, and by Agostino Carracci* - ANTONIA NAVA CELLINI: *Contributi a Melchior Caffà* - HANS NAEF: *Ingres als Portraitist im Elternhause Bartolinis*

ANTOLOGIA

Di artisti: *In margine a un Filippo Lippi* (C. Volpe) - *Una nuova opera giovanile del Parmigianino* (A. e A. Quintavalle) - *Una scheda per il Cerano disegnatore* (A. Griseri) - *Orazio Borgianni: un'osservazione e un dipinto inedito* (F. Zeri) - *Aggiunta al catalogo di Simon Vouet* (L. Grassi) - *L'‘Agar nel deserto’ di Francesco Cozza* (F. Bologna) - *Due ‘ritratti’ romani: un Giaquinto e un Guglielmi* (A. Griseri)

APPUNTI

Due documenti in cerca di riferimento (P. della Pergola) - *Acetilene XV* (Italo Cremona)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 600
Prezzo del fascicolo letterario	L. 400
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura (estero L. 4500 e L. 3000)	L. 2000
Abbonamento cumulativo (estero L. 7000)	L. 5000

FERDINANDO BOLOGNA

‘LO SPOSALIZIO
DI SANTA CATERINA’
DI ANNIBALE CARRACCI

FRA i dieci quadri delle collezioni napoletane venuti in questi giorni a Bologna per la mostra dei Carracci, ne figura uno di particolare importanza, che non ha storia tra le opinioni critiche moderne. Lo conosco da sette od otto anni, e da allora me ne sono fatta un’opinione che desidero esporre, anche per non lasciare inascoltato l’invito che Francesco Arcangeli mi ha rivolto dalle pagine del suo bel saggio, uscito ultimamente su questa rivista¹.

Parlo dello ‘Sposalizio di Santa Caterina’ /tavola 1/, appartenente da tempo alla Quadreria del Palazzo Reale di Napoli, e lì si può dire dimenticato, sotto il nome, rimastogli per forza di inerzia, di Giulio Cesare Procaccini².

Molti sintomi avrebbero dovuto dimostrare che il dipinto era stato famoso ai suoi tempi, ed io stesso mi imbattei due volte nelle copie che se ne conservano nella Pinacoteca Nazionale di Parma³ e al Museo di Besançon, curiosamente sempre sotto la medesima ascrizione, vecchia sebbene neanche essa pertinente, al bolognese Lionello Spada.

Perché ho parlato di copie pei quadri di Parma e di Besançon, non mette conto di soggiungere che, fra le versioni ricordate, quella di Napoli è la sincera. L’opera è infatti di una bellezza che dà ragione dei sintomi della reputazione goduta.

Un candore coltivato, ma fervido, traspare dall’invenzione pacatamente patetica e riversa in pittura l’onda di sentimenti impalpabili non meno che veri. La dolcezza annebbiata degli sfumati è giustissima; la stesura dei colori vi è di una ricchezza trepidante che tocca il colmo nelle vesti, specie dell’angelo di fondo; e il fiotto bianco del panno del bambino, proprio al centro del quadro, è un passo di una così schietta vivacità, da costituire da solo la prova della preminenza del dipinto napoletano.

L’idea che potesse trattarsi d’un capolavoro della giovinezza dei Carracci, e particolarmente di Annibale, non tardò a presentarmisi e fu con sorpresa che mi accorsi che i critici moderni dell’opera dei famosi maestri bolognesi avevano

lasciato intonso il capitolo che si profila dietro questo brano della vita dedicata dal Bellori ad Annibale, nel trattato del 1672:

'Fece alcuni quadri per servizio del Duca Ranuccio, tra' quali lo Sposalizio di Santa Caterina, figurata nostra Donna sedente sopra una nube col Bambino in seno, che mette l'anello nel dito della Santa in ginocchione e l'Angelo gli regge il braccio: figure non intiere e ridotte, con la medesima perfezione ed idea' (che nella 'Pietà' pei Cappuccini) ⁴.

L'evidenza che il quadro ora a Napoli somigliasse fortemente a quello così descritto, a prescindere per il momento dal problema della paternità, era rinforzata dalla circostanza che lo scrittore seicentesco, alludendo alle '*figure non intiere e ridotte*', rappresentava con ciò il tratto più caratteristico, perché formalmente meno perspicuo, del dipinto. Ed è un fatto che il quadro di Palazzo Reale reca impresso nel tergo appunto il sigillo delle collezioni farnesiane, che più tardi passarono a Napoli con l'eredità di Carlo III di Borbone.

Con tali premesse, era legittimo attendersi che, ad apertura di libro, la 'Felsina pittrice' del Malvasia desse la conferma. Al nome di Annibale, infatti, si legge: '*di maggior grado* (che le due 'Pietà' di Parma e di Reggio) *riuscì la mirabile tavolina dello Sposalizio di S. Caterina, che per eccellenza meritò il ricetto nei Gabinetti di quel Duca, e gli fe' strada alla cognizione in quella Corte del suo valore*' ⁵.

Pure, senza la descrizione circostanziata del Bellori, sarebbe stato difficile fondare un parere sulla dichiarazione ellittica del Malvasia. L'idea di una '*tavolina*' non avrebbe mai potuto combaciare con la realtà dei due metri quadri all'incirca di tela, che sono il supporto del quadro napoletano.

Come sanare la discrepanza?

Che il Malvasia scrivesse, ad esempio, senza la conoscenza diretta del dipinto? od almeno in condizioni che il ricordo se n'era allontanato?

Che cosa, d'altra parte, poteva aver imposto il quadro all'attenzione del Bellori, mentre l'aveva sottratto a quella del Malvasia? forse un mutamento di collocazione, fra i numerosi che la quadreria farnesiana ebbe a subire durante il secolo diciottesimo, tra Parma, Roma e Caprarola?

La conferma del sospetto viene di nuovo di dove era giusto attendersela. Tra le carte farnesiane entrate recentemente nell'Archivio di Stato di Napoli, un inventario dei quadri esistenti nel Palazzo Farnese di Roma, redatto al tempo della guerra di Castro, e ad ogni modo non dopo il 1649, reca

fortunatamente che: 'nella prima camera' è 'un quadro in tela, cornice profilata oro et la Madonna SS.ma e Bambino, che pone l'anello in dito a S. Caterina et due angeli, mano di Annibale Carracci'⁶.

La descrizione del quadro romano si avvicina ancora più, se ve ne fosse bisogno, al quadro di Napoli e l'attribuzione al più giovane dei Carracci, affermata avanti il 1649, ossia più di venti anni prima che il Bellori la riferisse a stampa, vi acquista il valore di documento.

*

Le poche altre note inventariali che son riuscito a vedere, del resto, consentono di constatare per quanto tempo resistette il ricordo della verità così riguadagnata e quando, invece, approssimativamente, andò perduto.

Nel Palazzo Farnese di Roma, dove, come s'è visto, il quadro si trovava sicuramente già prima del 1649 e dove sarà stato collocato, tra gli altri, da Annibale stesso, lo 'Sposalizio di S. Caterina' era sempre con l'attribuzione antica nel 1653⁷. Fu poi trasferito a Parma; ma ciò non contribuì a sminuirne la reputazione, se, verso il 1680, il celebre inventario dei quadri conservati al Palazzo del Giardino, nella 'terza camera, detta della Madonna della Gatta' indica: 'un quadro alto br. 2 on. 10 e $\frac{1}{2}$ largo br. 2 on. 4. Una Madonna col Bambino in braccio che porge l'anello a S. Catterina, dietro la quale vi sono due angeli, di Annibale Carazza'⁸.

Ancora una ventina d'anni dopo, tra i '*Quadri di antica ragione della Casa Farnese, alias esistenti nel Palazzo del Giardino*', il n. 267 è segnato: 'Annib. Carracci, Sposalizio di S. Caterina, 2,10 × 2,4'⁹. E così, di nuovo, l'elenco dei '*Quadri della Regio-Ducale Galleria di Parma*', compilato nel 1736, che al n. 200, con più precisione, registra: 'Annibale Carracci. 2, on. 10 $\frac{1}{4}$ × 2, on. 4. La B.ta Verg. col Bamb. che porge l'anello a S. Catterina, un Angelo et altra testa d'angelo'¹⁰.

Non ho potuto controllare se, nel frattempo, il dipinto fosse o non fosse stato ricordato anche nel rarissimo e quasi introvabile libretto, stampato a Parma nel 1725, con la '*Descrizione per alfabeto di cento quadri de' più famosi, e dipinti da i più insigni Pittori del Mondo, che si conservano nella Galleria Farnese di Parma*'. È certo, tuttavia, che la fama dell'opera durò ancora, perché se ne incontra il ricordo nel D'Argenville (1762), nel Baldinucci (1782), nell'Oretti (1760-80) e nel Bolognini Amorini (1840)¹¹.

Quanto, però, questi ricordi dipendessero dalla nozione

libresca che si poteva ricavare dal Bellori e dal Malvasia, piuttosto che dalla conoscenza diretta del dipinto, è più facile arguire che precisare. Sta che dal momento in cui l'opera pervenne a Napoli con l'eredità Farnese, la paternità, così sicura per essere stata ricavata 'dal vero' e poi continuamente documentata almeno sino al 1736, finalmente si offusca.

L'opera non dové passare alla Galleria costituita nel Palazzo di Capodimonte. Dové rimanere nel Palazzo Reale, dov'era stata ospitata da principio col resto delle collezioni, e lì, probabilmente, finì abbandonata nei depositi, specie durante le vicende politiche che sconvolsero la sagace tranquillità dei reali borbonici, sino alla Restaurazione.

È in un deposito, infatti, esattamente nel 'magazzino della foriera' che la si può forse riconoscere, il 20 giugno 1810, al n. 26: 'lo Sposalizio di S.ta Catarina'; ma, ahimé, con l'attribuzione strampalata a 'Marco Vecellio, figlio di Tiziano'¹².

Quando, nel 1834, risulta che l'opera era stata tolta dai magazzini e rimessa in onore 'nelle poche stanze dell'appartamento di parata, rimasto aggregato alla Real Casa', il 'quadro dipinto ad olio sopra tela, rappres.te lo Sposalizio di S. Caterina, alto palmi 4 per palmi 3 ed once 11½; cornice dorata intagliata di Francia', non porta altra migliore definizione che 'copia antica dal Correggio'¹³.

Qualche altra precisazione, che per ora ci sfugge, poté intervenire più tardi; ma il risultato fu che già nel 1907 il quadro andava sotto il nome di Giulio Cesare Procaccini, 'imitando il Correggio'. E il parere ha avuto corso sino a ieri¹⁴.

*

Paragonato col nome di Annibale Carracci, e specialmente coi modi che egli teneva a Parma al tempo di cui il Bellori e il Malvasia fanno menzione, il dipinto prende il luogo che gli compete nell'arte.

Se i lettori concederanno che un'opera simile non può essere apparsa nel corso della storia più in là dello scorciò del Cinquecento, la novità del tono ne balzerà evidente se poi, per meglio intenderla, la si confronterà '*e contrario*', con le tendenze della pittura che nel medesimo torno di tempo, toccando il culmine, dilacerarono quasi inutilmente lo spirito europeo, biforcandolo tra la cupa visionarietà della più rigorosa controriforma e l'escogitazione irrefrenata delle gelide preziosità del manierismo internazionale.

Al confronto, il carattere eminente dello 'Sposalizio' di Napoli consiste in questo: che, pur toccando un tema carissimo alla mentalità devota dei controriformati, quasi non concede nulla ai formalismi dell'ora; e l'osservazione degli affetti, incarnati in una pittura per metà fondata sul sostrato naturalistico dei maestri bolognesi quali i Fontana e il Passerotti senior, per l'altra metà sulla tenerezza tradizionale della pittura emiliana cinquecentesca, soprattutto del Correggio, rivela la propensione verso emozioni più fuggevoli e riservate che mai, estratte affettuosamente dalla parvenza di un vero quotidiano che ne rende giusto il timbro, e le rivela a tratti come brani di vita ricca e pulsante.

La Madonna, dalle brune chiome fasciate di seta, sbianca porgendo all'atto del bambolone di vera carne, ch'è suo figlio, un'attenzione persuasa e cara; la bionda S. Caterina in ginocchione, come una principessa allevata nelle corti padane, smuore all'abbraccio del pronubo squisito, nel delirio che, tra gusto del vero e pietà post-tridentina, risulta una autentica anticipazione della svaporata spiritualità settecentesca; l'altro angelo che reca la palma del martirio, non è che il ritratto passerottiano, dal vero, d'un ragazzotto ammiccante, dal ghigno faunesco, precocemente scaltro e malizioso.

Gli studi recenti hanno dimostrato che tutto questo è consono con l'arte di Annibale, nel momento in cui, allo schiudersi del suo temperamento, egli forzò la riforma di Ludovico e si spinse più innanzi di tutti nel rifiuto dei formalismi manieristici, all'infuori del Caravaggio che avrebbe rivoluzionato l'arte.

Occorre dire tuttavia in quale punto di questo momento fondamentale della pittura bolognese l'opera prenda luogo e che cosa vi rappresenti.

La citazione delle fonti è esplicita sulla concomitanza con la 'Pietà' che Annibale dipinse pei Cappuccini di Parma e che, al recente restauro, ha rivelato la data preziosa del 1585, confermando gli sforzi compiuti dalla critica, dal Voss¹⁵ al Quintavalle¹⁶ all'Arcangeli¹⁷, per ristabilire il vero sulla controversia del viaggio parmense. Ma ora è questione di dimostrare che lo 'Sposalizio di S. Caterina' dovette esser dipinto dopo la 'Pietà' di Parma, e che rappresenta il punto più importante della chiarificazione degli accostamenti culturali che avevano indotto Annibale lontano dalla felicità fragrante e immaginosa culminata nel 'Battesimo' di S. Gregorio.

È stato detto benissimo, dall'Arcangeli, che nella 'Pietà' la bellezza sottile del particolare figura 'rilegata entro una composizione complessa, artefatta...: uno dei luoghi convenuti delle intellettuali « macchine » del manierismo italiano'. Ma, ciò nonostante, ancora non si immagina la quantità di moventi che si nascondono persino dietro i singoli brani di quella composizione.

La franca spiegazione dell'amore al Correggio ne è la componente esplicita; ma un nesso indubbio esiste fra la pala parmense e la tavola con la 'Pietà', anch'essa pervenuta a Napoli con l'eredità Farnese e dal Longhi ascritta persuasivamente al giovane Annibale¹⁸.

L'Arcangeli ha visto in questo dipinto il riflesso di una cultura derivata dagli ambienti fiorentini¹⁹, ed io non lo contraddirò su questo punto, perché da tempo sono stato colpito dal fatto che taluni ritratti di Annibale giovane hanno rapporti sorprendenti con i ritratti della cerchia di Santi di Tito²⁰.

Ma a me pare anche certo che, nella 'Pietà' di Napoli, l'improvviso conturbante della presentazione lasci trasparire qualcosa come il rigenerarsi d'un pensiero proprio più dell'Anselmi che del Correggio, pur mescolandosi ai ricordi del Calvaert nel paesaggio fiammingheggiante e dei deliqui barocceschi in talune delle figure. Annibale, cioè, dovette esercitarsi a Parma anche sull'Anselmi e la posizione di questo autore, formatosi da giovane a Siena alla scuola d'uno dei maggiori 'manieristi' di Toscana, il Beccafumi, e responsabile della precoce influenza della maniera senese su quella emiliana, è tale da render conto del come nel quadro napoletano qualcosa rammenti davvero il Rosso e Pietro Candido.

Nonpertanto, nel Cristo morto ecco farsi strada l'idea centrale della 'Pietà' di Parma, la cui origine nessuno si aspetterebbe di riconoscere, del tutto al di fuori della civiltà parmense, in un singolare quadretto del Venusti alla Pinacoteca Vaticana *tavola 2 a*.

Il tramite attraverso il quale il giovane artista poté venire a conoscenza di codesta idea dovette essere, però, meno inaspettato. Qualche anno fa vidi a Londra una replica del quadro Vaticano che non può non appartenere al bolognese Lorenzo Sabatini *tavola 2 b*, e Annibale guardava il Sabatini almeno dal 1582, quando ne incise la pala di S. Giacomo Maggiore.

Insomma, dietro la 'Pietà' parmense preme un travaglio mentale che probabilmente potrà essere ancora approfondito;

e non ci voleva di meno per revocare la mentalità d'un artista come Annibale dallo stadio del 'Battesimo' di S. Gregorio, nel giro di meno d'un anno, per giunta.

Lo 'Sposalizio di S. Caterina' è già fuori di questo travaglio. I moventi culturali, ormai interamente parmensi e del resto di nuovo capaci di una bellezza calda, sulla linea dell' 'Allegoria' di Hampton Court e del 'Battesimo' di Bologna, sono stemprati dentro un sentimento più fuso, per la prima volta disteso, anche se non più grande nel concetto rispetto al quadro di Parma. E il ricordo ancora vivo dell'arte di Ludovico vi si risolve felicemente nell'accento di una personalità inconfondibilmente diversa.

Se non sono in errore, il punto stretto della somiglianza si coglie con la parte alta dell' 'Assunzione' di Annibale ora a Dresda /tavola 3 a/ che è un peccato non sia potuta convenire, con gli altri dipinti, alla mostra di Bologna. Vi si sarebbero riconosciuti gli stessi angeli ricciuti, sebbene voltati con più fuoco da pronubi in musicanti; e fra i cherubini cantori più d'uno avrebbe ricordato vivamente il Bambino della tela napoletana. Nella figura dell'Assunta, poi, si sarebbe vista riflessa, in largo, sulle vaste facce dei panni, la stessa luce che addolcisce la Madonna del quadro per Ranuccio Farnese.

Una datazione di quest'opera non prima del 1586, anzi piuttosto sospinta verso il 1587, che è l'anno dell' 'Assunzione' di Dresda, sarebbe parsa, per tutte queste ragioni, l'unica da caldeggiare.

Ne sarebbe derivato anche l'argomento per avanzare il dubbio che il viaggio veneziano del più giovane dei Carracci difficilmente cadde tra il 1585 ed il 1586, come si ritiene comunemente²¹. Un ingegno della prontezza di Annibale, che ora sappiamo quanto repentinamente, al primo contatto coi testi parmensi, seppe svolgersi dal 'Battesimo' di S. Gregorio alla 'Pietà' di Parma, avrebbe mostrato subito nei fatti, senza ambagi, d'aver apprezzato il valore dei grandi maestri veneziani già nell'86. Al contrario, lo 'Sposalizio' di Napoli è lontanissimo da ogni suggerimento veneto e, ancora nell' 'Assunta' di Dresda, Annibale è fermo all'approfondimento della tenerezza correggesca²².

NOTE

¹ Francesco Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci*, in 'Paragone' (1956), n. 79, p. 40.

² L'attribuzione a G. C. Procaccini è registrata, per la prima volta a mia conoscenza, nell'*Inventario del Palazzo Reale di Napoli* del 1907 (ma-

noscritto, consultabile nell'ufficio del Conservatore del Palazzo Reale), sotto il n. 319. Figura poi, a stampa, in: Felice De Filippis, *La Reggia di Napoli* (1942), p. 61, tav. LXII, ed anche recentemente nella *Guida al Palazzo Reale* (Napoli, 1955) dello stesso Autore, che tuttavia ha già voluto riferirvi, con una cortesia di cui lo ringrazio, la mia proposta, avanzata oralmente, di restituire il dipinto ad Annibale Carracci.

³ Cfr.: Armando Ottaviano Quintavalle, *La Regia Galleria di Parma* (Roma, 1939), p. 279. L'opera di cui è riferita l'antica ascrizione a Lionello Spada, vi figura attribuita a G. C. Amidano.

⁴ Pietro Bellori, *Le Vite etc.* 1672 - ediz. di Roma, 1728, p. 3.

⁵ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, 1678 - ediz. di Bologna, 1841, p. 282.

⁶ *Inventario degli argenti, mobili et altro che sono in Roma in Palazzo Farnese, mandato dal sig. Bartolomeo Faini*, Napoli, Archivio di Stato, Carte farnesiane, fascio 1853, vol. IX. Su tale incarto si veda: Stefano Mattioli, *Nuovi inventari farnesiani all'Archivio napoletano*, in 'Il Fuidoro' (novembre-dicembre 1954). Ma si badi che l'inventario sopra menzionato è certamente lo stesso a cui allude una nota manoscritta inserita nell'inventario di Palazzo Farnese del 1653 ora all'Archivio di Parma: 'Lista delle robbe distrutte, et vendute della guardaroba del Ser.mo Sig.r Duca di Parma, dopo l'inventario che si fece nelle contingenze delle guerra sotto Papa Urbano 8^o, del qual'Inventario all' hora et circa tre anni fa se ne mandò copia a Parma, sin'al primo d'aprile 1653'.

⁷ Cfr. *Inventario del Palazzo Farnese in Roma*, Parma, Archivio di Stato, busta 86, c. 354; commentato poi da: Pierre Bourdon, Robert Laurent-Vibert, *Le Palais Farnèse d'après l'inventaire de 1653*, in 'Mélanges d'Archeologie et d'Histoire' (1909), XXIX, pp. 176-77.

⁸ Cfr. *Inventario de' quadri esistenti nel Palazzo del Giardino di Parma*, Parma, Archivio di Stato, edito in: Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti etc.* (Modena, 1870), p. 214.

⁹ Cfr. *Quadri di antica ragione etc.*, Parma, Archivio di Stato, Archivio Segreto Farnese, Galleria dei quadri e Medagliere, edito in: A. Filangieri di Candida, *La Galleria Nazionale di Napoli*, in 'Le Gallerie Nazionali Italiane' (1902), V, p. 283.

¹⁰ Cfr. *Quadri della Regio-Ducale Galleria di Parma* (1736), Napoli, Archivio di Stato, Carte Farnesiane, fascio 1853, vol. XI. Inedito.

¹¹ In merito a queste citazioni, si veda *Catalogo della Mostra dei Carracci*, Bologna (1956), p. 173.

¹² Cfr. *Quadri esistenti nel Magazzino della Foriera di Napoli* (1810), Napoli, Archivio di Stato, Carte di Casa Reale, fascio 10. Inedito.

¹³ Cfr. *Inventario della Mobilia ed altro, esistente nelle poche stanze dell'appartamento di Parata, rimasto aggregato alla Real Casa* (1834). *Supplemento - Descrizione di quadri esistenti in detto appartamento*. Napoli, Archivio di Stato, Carte di Casa Reale, fascio 55. Inedito.

¹⁴ Cfr., in proposito, la nota 2.

¹⁵ Hermann Voss, *Die Malerei d. Barok in Rom* (1924), pp. 482-83, 487-88.

¹⁶ A. O. Quintavalle, *op. cit.*, pp. 75-76.

¹⁷ F. Arcangeli, *Pittura bolognese alla Mostra di Bologna*, in 'Il Mondo' (Firenze, 5 gennaio 1946), n. 19, II parte; *Sugli inizi dei Carracci*, cit., pp. 32-41.

¹⁸ Cfr. *Catalogo della Mostra dei Carracci*, cit., p. 167, n. 51 (tav. 51).

¹⁹ F. Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci*, cit., p. 27.

²⁰ Mi riferisco principalmente ad un 'Ritratto di donna con cane' appartenente alla Galleria Pallavicini di Roma, la cui iscrizione ad

Annibale, a quanto mi comunicò a suo tempo l'amico F. Zeri, risulta già nel sec. XVII. Esso somiglia fortemente al 'Ritratto di donna' di collezione privata inglese pubblicato in 'The Burlington Magazine', 1952, supplemento al numero di dicembre, tav. VII, come opera possibile di Agostino Carracci, e invece caratteristica del fiorentino Santi di Tito. Colgo l'occasione per sogniungere, d'altra parte, che al ritratto d'Inghilterra vanno accostati un 'ritratto di donna', anch'essa con cane, della Pinacoteca di Siena (n. 622, ascritto a scuola di Francesco Salviati: cfr. C. Brandi, *La Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933, p. 359); un altro 'ritratto di donna', datato 1561, della Galleria di S. Diego di California (attribuito ad Agnolo Bronzino: cfr. J. G. Andrews, *A Catalogue of European Paintings, The Fine Arts Gallery*, San Diego, California, 1947, pp. 23-24, con ripr.); un terzo 'ritratto femminile', datato 1565, della Kress Collection al Museo di Seattle (attr. a pittore fiorentino nella cerchia di Agnolo Bronzino, ma dal Modestini, dallo Smyth e dal Suida giustamente riferito a Santi di Tito: cfr. *European Paintings and Sculptures from the Kress Collection*, Seattle Art Museum, 1954, pp. 48-49, con ripr.).

²¹ Confronta anche il regesto nel *Catalogo della Mostra dei Carracci*, cit., p. 76.

²² Tra gli altri quadri napoletani venuti a Bologna, è pure un alabastro dipinto sulle due facce, con la 'Madonna in gloria venerata da S. Francesco' e l'-'Annunciazione' (se ne veda la riproduzione nel catalogo della mostra, al n. 113). Ne è accertata la provenienza Farnese, ma non se ne incontra, almeno sino da ora, il ricordo negli inventari, preziosi per questo aspetto dei nostri studi.

Anche per ciò forse il dott. Giancarlo Cavalli, redigendo i capitoli su Annibale e Antonio per il catalogo della mostra bolognese, ha creduto opportuno di avanzare il dubbio che l'ascrizione dell'alabastro ad Annibale, sulla quale io mi ero pronunciato da tempo nei ripetuti colloqui con gli amici, dovesse essere mutata in quella ad Antonio. L'argomento è che il Malvasia ed il Mancini ricordano dipinti di Antonio Carracci su alabastro e che la qualità dell'operetta, seppure sottile, non si identificherebbe con quella di Annibale dopo il 1600, nella quale il Cavalli scorge l'origine del risultato stilistico del nuovo dipinto.

Ma noi non abbiamo, per ora, una citazione autorevole in cui possa essere ravvisato un ricordo individuale, seppure incerto, del dipinto napoletano e non è da escludere, in partenza, che, ad onta del silenzio delle fonti, Annibale stesso, prima di Antonio, dipingesse su alabastro.

Nell'attesa che ciò sia provato, c'è nel Museo Capitolino un rame con la 'Madonna il bambino e San Francesco' che ripete quasi senza varianti la prima faccia dell'alabastro napoletano. Nell'inventario della collezione Sacchetti il rame è registrato, dal 1747, sotto il nome di Antonio Carracci e l'ascrizione è stata confermata giustamente, da poco, dal dott. Luigi Salerno a cui devo la conoscenza del caso.

Che si ricava dalla circostanza? Che il rame capitolino, innanzi tutto, non è della stessa mano dell'alabastro; ed anzi è evidente che l'autore del rame non intendeva con questo trasferire ad altra tecnica ciò che già gli era riuscito su alabastro, bensì si proponeva di esercitarsi sulla composizione più antica, di cui conosceva l'autorevolezza.

Niente, d'altra parte, allude nel dipinto napoletano alla solida, severa fisionomia stilistica che risulta dalle opere sicure di Antonio. Questo perché mentre Antonio muove dai dipinti di Annibale dell'ultimo settecento, l'alabastro in realtà si accorda con un altro momento stilistico, sicuramente più antico.

Il confronto persuasivo, a mio avviso, è con il noto rame delle 'Ten-

tazioni di S. Antonio' ora alla Galleria Nazionale di Londra, dove si rivedono tutte le particolarità di esecuzione che caratterizzano le parti dipinte dell'alabastro napoletano e i motivi improvvisi d'uno spirito fortemente inventivo, capace di risalire sino a Dosso Dossi.

Esistono difatti, due disegni, nelle collezioni reali di Windsor, la cui connessione con le composizioni dell'alabastro napoletano è tanto stretta che merita di essere segnalata. Si tratta della 'Madonna col Bambino e S. Francesco' (n. 2133) assegnata giustamente ad Annibale verso il 1595-97, e dell' 'Annunciazione' (n. 2137) anch'essa assegnata ad Annibale a Windsor, e sua quasi certamente, verso il 1595, nonostante il parere del Wittkower che l'ha voluta trasferire a Ludovico (cfr. R. Wittkower, *The Drawings of the Carracci at Windsor Castle*, Londra (1952), p. 155, n. 415, fig. 63; p. 105, n. 38, tav. 6).

L'occasione di collaborare agli studi annibaliani mi induce a segnalare che alla Pinacoteca di Napoli appartiene, per effetto dell'eredità farnesiana, una replica importante della 'Venere col satiro' ora agli Uffizi: citata già negli inventari di Parma, essa fu incisa nel *Real Museo Borbonico*, vol. VIII (1832), tav. XLVII ed oggi si trova a Roma, in Palazzo Montecitorio, dove fu trasferita con molti altri dipinti il 12 giugno 1926.

Faceva parte, infine, delle collezioni di Capodimonte una 'Composizione allegorica', quasi certamente del tempo tardo romano di Annibale, che non mi risulta sia stata ancora ritrovata. Fu disegnata a Napoli dal Fragonard, durante il suo noto viaggio di istruzione e l'incisione ricavatane fu pubblicata dall'Abbé De Saint Non, *Voyage pittoresque, ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, Parigi (1781), vol. I, parte I, p. 118. Ne do qui la riproduzione che potrà essere utile per il progresso degli studi (*tavola 3 b*).

MICHAEL JAFFÈ

SOME DRAWINGS BY ANNIBALE, AND BY AGOSTINO CARRACCI

THE *Mostra dei Carracci* offered a wonderful chance to revalue these artists as draughtsmen, and a greatly revived impetus to study of the graphic work which was fundamental to their whole achievement. The aim of this present article is to add some knowledge of a few drawings of special interest to the vast body of information already available in the excellent catalogue¹.

A very large chalk drawing, hitherto unidentified, of a well-muscled but cringing monster is of prime importance (*tavola 4*)². This has passed as the work of Rubens, and has been connected with the much more splayed-out figure in his *S. Michael routing the Rebel Angels*. However it is demonstrably the study for Cacus in the chimney-fresco of *Hercules and Cacus* that was painted for the Abbate di San Piero

in Bologna /*tavola 5*/. Attribution here of this powerful drawing to Annibale may focus fresh attention also on the confusion instituted by Bellori in apportioning responsibility between the Carracci for decorations in Palazzo Sampieri-Talon. 'In Casa San Pieri', wrote Bellori in his *Vita di Annibale Carracci*³, 'nella volta di una camera colorì a fresco Hercole guidato dalla Virtù, & in un altra camera un gigante fulminato'. That ceiling fresco, 'Virtus negata tentat Itinera', which is indubitably the work of Annibale, is in fact in the *same* room as the chimney-piece of *Hercules and Cacus*. Now although Wittkower⁴ in reopening the discussion followed Tietze in giving this chimney-piece to Agostino instead of Ludovico, Bellori himself only gave to Agostino one fresco in the palace: 'e nella casa dell'Abbate San Piero, Hercole che aiuta Atlante a sostenere il mondo'⁵. The nearest approach of Agostino to the particular style in chalks of the drawing for the *Cacus* is his drawing for the 'tremendissimo Plutone'⁶. But even in the *Pluto* drawing, as Wittkower rightly points out, he falls short of Annibale in attempting his manner. The other chimney-fresco by the Carracci in the Sampieri Palace, which is in a different room to the *Hercules and Virtue*, shows *The Destruction of Enceladus*. That surely is the work of Ludovico⁷. The *Cacus* drawing supports the impression that the *Hercules and Cacus* fresco is by Annibale; and furthermore that the fresco is indeed the imperfectly identified work by Annibale to which Bellori, despite confusion of rooms, actually wished to refer. This remarkable figure of a monster recurs, with an adjustment to the position of the raised hand, in Domenichino's lunette of *S. Jerome*⁸, where its Carraccesque character was noted already by Malvasia⁹.

A splendid sheet at Museum Boymans¹⁰, drawn on both sides in chalks, has no less surprisingly been classed there as Rubens /*tavole 6 a, b*/. Stylistic comparison with the Windsor *Study for one of the Companions of Galatea* leaves no doubt that the heads on either side were drawn by Annibale during the period of his activity in the Galleria Farnese. The verso /*tavola 6 b*/ seems to be the definitive study for the head of Ariadne in *The Triumph of Bacchus and Ariadne* there, correcting in effect the head as it appears in Dr Walter Gernsheim's drawing¹¹ towards its set in the finished fresco. Only in the fresco the pupils of the eyes are marked; and they direct the gaze. The recto is an exceptionally beautiful and illuminating example of Annibale's attitude towards classical

sculpture (*tavola 6a*). The head of a Roman Emperor, probably Vitellius¹², is magically recreated, so to say, in flesh and blood. This is a marvellous anticipation of the supreme mastery of Rubens in this life-giving touch with the antique. It carries Annibale's own idiomatic process a stage even beyond that in the Louvre *Head of Pan*, his faithful but so very far from petrified copy from the *Pan and Olympus* group that was available to him in the Farnese Collection¹³. And it marks a considerable advance in freedom of approach and handling on the Windsor head which he drew probably during his first months in Rome after one of the *Daughters of Niobe*¹⁴.

The *Cacus* drawing, and this sheet belonging to Museum Boymans can thus be assigned with confidence to the periods of work in Palazzo Sampieri and in the Galleria Farnese respectively. Another virtually unknown drawing (*tavola 7*) may be brought forward now to represent further an earlier period of Annibale's activity as a draughtsman, that of Palazzo Magnani. This drawing belongs to the Modena Gallery, and bears a seventeenth century ascription to Annibale¹⁵. It is a sanguine study from life of a man apparently about to rise from a sitting position. Although it can not be connected with a known figure in painting, it is closely congruent in style to the life study of a youth bending to pick up books (*tavola 8a*), that is recognised as a study for the corresponding figure picking up boulders in the 'In Urbe Robur et Labor' field of the Palazzo Magnani frieze¹⁶.

Another figure study in sanguine, already published by the present writer but never illustrated, may be reproduced here to show Annibale's still earlier style with chalks: the so-called 'Bather on the sea shore' in the British Museum (*tavola 9*). This must date from the period of the *Baptism* of S. Gregorio, when the work of Annibale was most deeply impregnated with Correggesque feeling¹⁷. It is significant that just as the drawings discussed here in connection with Palazzo Sampieri and the Galleria Farnese have been attributed hitherto to Rubens, probably because they are indeed the kind of drawings which opened the way to Annibale's successor, so this early drawing was attributed for at least a century to his admired predecessor Correggio. Such is a measure of the effective disappearance until the most recent times of any proper understanding of Annibale's style and achievement as a draughtsman.

The fame in Italy of Van Dyck as a portraitist has led

to a yet more curious attribution in the Uffizi. An extremely sensitive and melancholic portrait drawing there¹⁸ has been attributed to that master, although manifestly Carraccesque, and, as the present writer believes, by Annibale rather than Agostino (*tavola 8 b.*). The features of the sitter bear more than a fortuitous resemblance to those known by the oval portrait at the Accademia di S. Luca in Rome to be of Orazio Borgianni. The man in the drawing seems to be about ten years younger than the man in the oil portrait which is dated 1617, with the same characteristic nose and brow, but with the hair thick and wild, and the beard not yet full grown. If this identification is correct, Borgianni could have been drawn in Rome not long after his return from Spain, that is to say about 1605-1606, and by Annibale then in the period of his depression after ungrateful treatment by Cardinal Odoardo Farnese.

Where style alone is the criterion there may still be confusions among the portrait drawings between Annibale and Agostino. But we may conclude with a drawing of quite another type that can most plausibly be attributed to Agostino (*tavola 10*). This is a composition study in a refined calligraphy¹⁹ for the small picture of *The Last Communion of S. Francis* (*tavola 11*) belonging to the Dulwich Gallery. The attribution of the painting²⁰ is further reinforced by the old, probably seventeenth century, inscription penned at the base of the drawing: 'Del (C)aracci'. The author of both was surely Agostino at the beginning of the nineties, re-established in Bologna after his return from Venice. The luminous apparition above the head of the officiating priest shows the influence of Calvaert. The conception of the priest himself reflects Agostino's stay in Venice and his well attested admiration for Paolo Veronese. Publication of the drawing here adds one more piece to the still rather small stock of drawings for known composition by Agostino. He amongst the Carracci is still something of an enigma as a draughtsman.

FOOTNOTES

¹ Denis Mahon, *Mostra dei Carracci, Disegni, Catalogo Critico*, trad. Maurizio Calvesi, Bologna (1956).

² Private Collection, New York, as 'Rubens'. Black chalk on a rough white paper, 365 × 487 mm. Dateable by the Palazzo Sampieri decorations 1593-4. I am grateful to the present owner for his kind permission to publish this drawing.

³ G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori...*, Bologna (1672), p. 27. I am gra-

teful to Marchese Talon for his kindness in showing me the frescoes in his palace.

⁴ R. Wittkower, *Carracci Drawings at Windsor Castle*, London (1952), nos. 271 and 272, catalogues the previous discussion. I am most grateful to Denis Mahon for the opportunity of fresh discussion with him.

⁵ Bellori, *ibid.*, p. 106.

⁶ Wittkower, *ibid.*, plate 29.

⁷ H. Bodmer, *Ludovico Carracci*, Burg. b. Magdeb. (1939), p. 47, pl. 35.

⁸ Illustrated by H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin (1924), pl. 187.

⁹ C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna (1678), p. 314.

¹⁰ Museum Boymans V. 4, as 'Rubens'. Black chalk, heightened with white chalk, on grey paper, 261 × 203 mm. Collection: F. Koenigs. I am grateful to the keeper of the Drawings for permission to publish this sheet.

¹¹ Mahon, *ibid.*, no. 152.

¹² Comparison may be made with the bust that appears in the painting attributed to Annibale Carracci in the collection of Viscount Allen-dale. See *Exhibition of European Masters of the 17th Century*, Burlington House (1938), no. 286.

¹³ Michael Jaffè, *Burlington Magazine*, November 1956, p. 398.

¹⁴ Mahon, *ibid.*, no. 208.

¹⁵ Galleria Estense di Modena, no. 1138, as 'Annibale Carracci'. Red chalk, heightened with touches of white chalk, on white paper 370 × 225 mm. Inscribed recto, in pencil, 'Anibale 57'; verso, in pen, 'Anibal Caracci'. The paper has been repaired along the edges leading to the upper right corner. I am grateful to the Director of the Gallery for permission to publish this drawing.

¹⁶ Mahon, *ibid.*, no. 94.

¹⁷ Jaffè, *ibid.*, p. 398.

¹⁸ Uffizi, Inv. no. 8272 F., as 'Van Dyck'. Red chalk on white paper. 315 × 227 mm. Inscribed 'Vandik 79' in pencil. I am grateful to Dottoressa G. Sinibaldi for permission to publish this drawing, and to Prof. Longhi for the suggested identification of the sitter. See also R. Longhi, *L'Arte*, XVII (1914), pp. 17-19, fig. 8.

¹⁹ Private Collection, London. Pen and brown ink on white paper, 237 × 142 mm.

²⁰ Catalogue of the Pictures... at Dulwich, London (1926), no. 255. Canvas 65 × 53 cm. The picture seems to have been trimmed at the sides and cut more considerably on top. At the valuation for Fire Insurance of July 6th 1804, No. 76 of Mr Noel Desenfans' Collection was set down as 'St. Francis at the Altar' L. Carracci £150 (Dulwich M. S. 16). On May 24th, 1813, John Britton, *A Brief Catalogue of Pictures, late the property of Sir Francis Bourgeoys*, (Dulwich M. S. 17), 'No. 3 (staircase) Death of St Francis: a group of other saints. C(anvas) L. Carracci'. But as 'Agostino Carracci' since Ralph Cockburn's Catalogue of the Dulwich Gallery of 1816. I am most grateful to the Curator of the Gallery and to the Librarian of the College for their courtesy and patience in aiding this research.



Annibale Carracci: 'Sposalizio di Santa Caterina'

Napoli, Palazzo Reale



2 b - L. Sabatini: 'Pielà'
Londra, coll. privata



2 a - M. Venusti: 'Pielà'
Roma, Pinacoteca Vaticana



- Annibale Carracci: 'L'Assunta' (part.)

Dresda, Galleria



- Fragonard: 'Figura allegorica'

(da Annibale Carracci)





Annibale Carracci: 'Ercole e Caco'

Bologna, Palazzo Talon

6 b - Annibale Carracci: Testa di Arianna (?)



6 a - Annibale Carracci: Testa dell'Imperatore Vittorio (?)





Annibale Carracci: 'Figura virile' (disegno)

Modena, Galleria



8 b - Annibale Carracci: 'Ritratto del Borgianii' (?)



82 - Annibale Carracci: Studio per una figura di Pal. Maenam





10 - Agostino Carracci: disegno per la 'Comunione di San Francesco' Londra, coll. privata



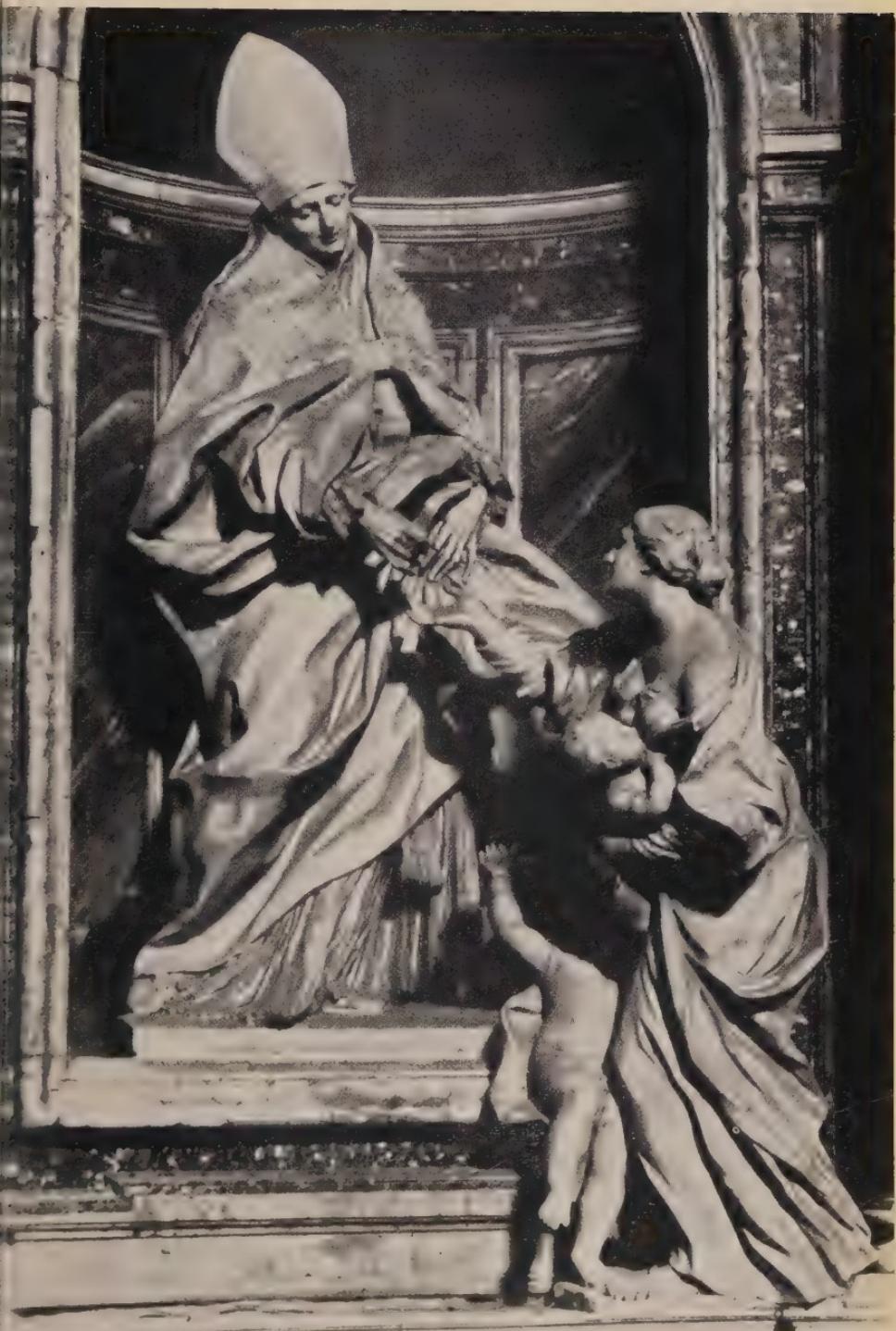
- Agostino Carracci: 'Comunione di San Francesco'

Galleria di Dulwich



12 - M. Caffà: bozzetto per la 'Carità di San Tommaso'

La Valletta, Museo



M. Caffà: "Carità di San Tommaso di Villanova"

Roma, Sant'Agostino



14 - M. Caffà: bozzetto per la 'Carità' (terracotta)

Berlino, Museo Federico

I5 a - M. Caffà: 'Santi' Agostino' (terracotta) Roma, Sant'Agostino



I5 b - M. Caffà: 'Santi' Agostino' (terracotta) Roma, Sant'Agostino





16 - da M. Caffà: 'Sant'Agostino'

Roma, Santa Maria in Campo Santo



- M. Caffà: 'Gesù battezzato' (terracotta)

La Valletta, Museo



18 a - M. Caffà: 'Battesimo di Gesù'

collezione americana (?)



18 b - A. Magnasco: 'Battesimo di Gesù'

Genova, coll. Puccio Prefumo



- M. Caffà: 'Santa Caterina da Siena'

Roma, S. Caterina da Siena a Magnanapoli



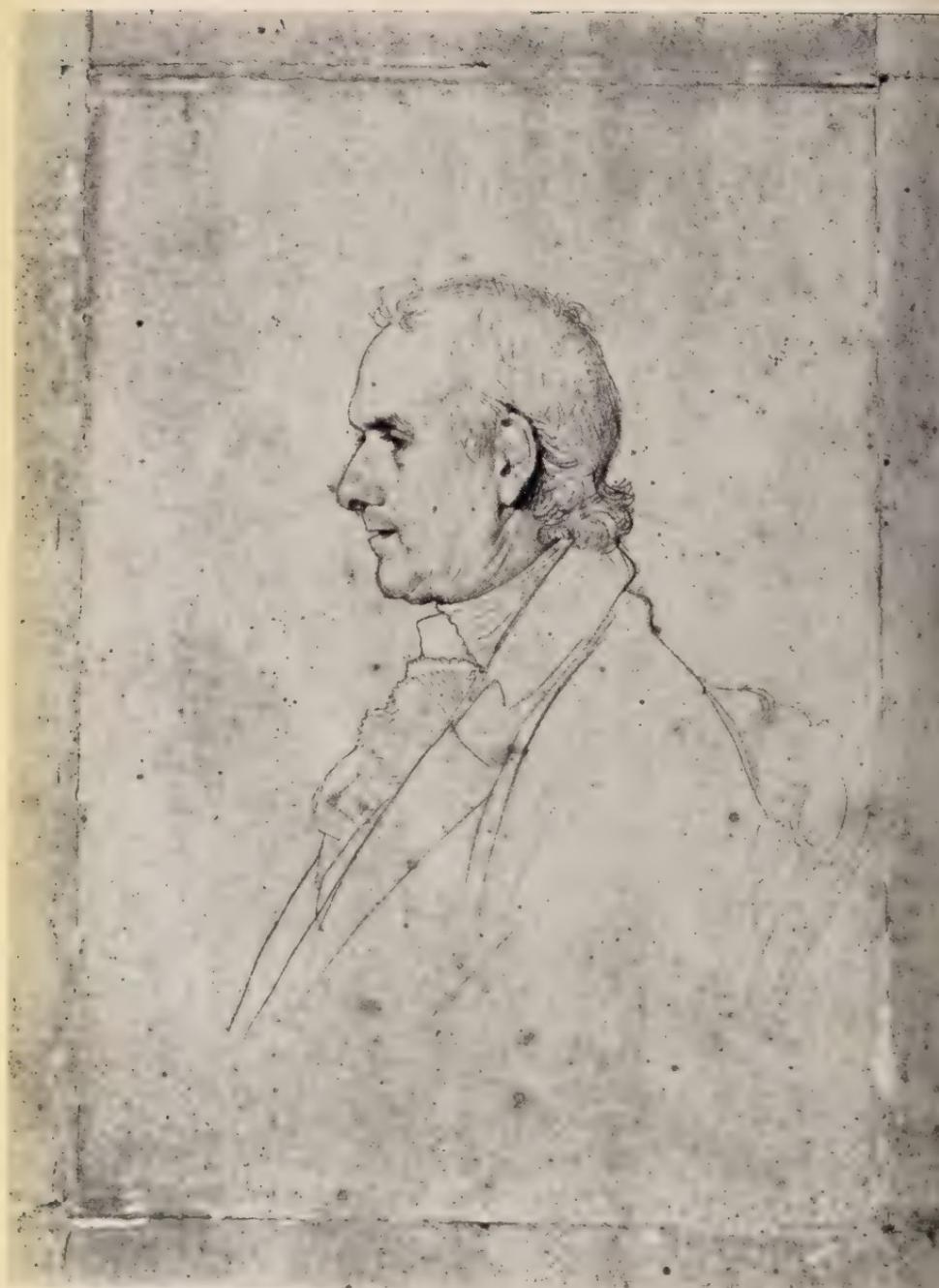
20 b - M. Caffà: 'Immacolata' - Tirolo; Duomo

20 a - P. Puocel: 'Immacolata' - Genova; Orari di San Filippo Neri



- M. Caffà: 'Santa Rosa con la Madonna'

Parigi, Louvre



22 - Ingres: 'Ritratto di Liborio Bartolini'

già a Firenze, Casa Bartolini



Ingres: 'Ritratto della Signora Maria Maddalena Bartolini Magli'
già a Firenze, Casa Bartolini



24 a - Ingres: 'Ritratto di un fratello di L. Bartolini'
già a Firenze, Casa Bartolini



24 b - Ingres: 'Ritratto di Leopoldo Bartolini (?)'
già a Firenze, casa Bartolini

ANTONIA NAVA CELLINI

CONTRIBUTI A MELCHIOR CAFFÀ

Dì Melchior Caffà, nato in Malta forse prima del 1635, ma sin da giovanissimo operoso a Roma, Lione Pascoli stese la vita in termini di lode e di rammarico per la fine immatura, raccogliendo notizie non tanto dalle pagine precedenti del Bandinucci, quanto — si può pensare — da testimonianze ancor vive di ammirazione per lui al principio del Settecento; e ne pose la morte nel 1680, termine però troppo lungo per la sua carriera.

Dopo un periodo di scarsa notorietà o addirittura di disprezzo, e dopo l'appunto storico importante del Pollak, un nuovo interesse si riaccese sullo scultore soprattutto ad opera del Wittkower¹, a proposito di una terracotta dei Musei Vaticani, rappresentante il Battesimo di Gesù, e di un certo numero di bronzi derivati da essa. Questo solo rimaneva di tutta una complessa elaborazione di modelli piccoli e grandi per un gruppo di marmo, che invece fu eseguito ed inviato in S. Giovanni a La Valletta dal Mazzuoli, assai dopo la morte del Caffà, avvenuta in seguito all'improvvisa caduta su di lui del modello in creta dello stemma del Gran Maestro Nicola Cotoner, che aveva ordinato l'opera.

Nel 1947 il Fleming² tornava ad occuparsi più ampiamente del maltese; e a lui va il merito, oltre che di un commento attento seppure non esauriente delle poche sculture monumentali, d'altronde già ben note ed entrate nei repertori e nei manuali, soprattutto della pubblicazione della statua giacente di S. Rosa da Lima, ora nel S. Domenico della città peruviana, e della citazione di notizie interessanti sulla sua commissione e sul suo arrivo al porto di Callao, nel 1670. Il Fleming ne riportò anche la firma e la data (Melchior Caffa - malitenses - faciebat - Roma A. D. 1669) : data che parve all'autore importante per stabilire che oltre il 1667, anno che sembrava ai più quello probabile della morte, a preferenza del 1680 fornito dal Pascoli, egli era invece ancor vivo, se firmava un'opera che d'altronde gli sarebbe stata commessa da Clemente IX per l'ordine dei 'Predicadores de la Ciudad de los Reyes' solo nel 1668, quando avvenne la beatificazione di S. Rosa. Ma questo A. D. 1669 è evidentemente non veritiero o di inesatta lettura, ed anche la commissione della statua dovette essere precedente, perchè da documenti pertinenti ad una causa tra gli eredi del

Caffà e la Casa Pamphilj, dei quali scriverò in seguito, si rileva che nel maggio del 1668 egli era già morto. È certo anche che il suo nome più non torna nel libro delle Congregazioni dell'Accademia di S. Luca, dopo quel 14 agosto 1667, in cui egli per mezzo di Pietro del Po versava una multa per aver rinunziato alla carica di Principe, a cui era stato eletto da tempo³.

Ma cosa ben più importante dei dati biografici è alfine un aderente giudizio sullo scultore e sulla sua importanza nella seconda metà del Seicento: giudizio, di cui una formulazione l'ultimo valente studioso ha già proposto, alla quale è opportuno arrecare un diverso ed ulteriore approfondimento, come nell'ambito stesso, assai scarso, dell'attività si deve ancora mettere in luce qualche elemento, ed inserire qualche contributo.

Il Fleming non mancò di porre in rilievo un carattere più berniniano che ferratesco nel maltese, che pure fu allievo e collaboratore del Ferrata, e giustificò tale carattere come assimilato attraverso i rapporti con l'amico Baciccio che, come dice il Pascoli, 'molto teneramente l'amava': ne fece quindi un caso isolato e notevole per qualità nella cerchia ferratesca, differenziandolo per il berninismo — da vedersi secondo lui appunto nell'impostazione spaziale trasversa e nella consistenza pittorica, oltre che in alcuni spunti compositivi — dalla tendenza ferratesca, accostabile in complesso all'algardismo e alla pittura del Reni e del Domenichino. Ma se questa differenziazione ha un che di vero, in senso generale ed esteriore, essa è però insufficiente a caratterizzare da sola il significato proprio dell'opera sua; dato che ormai è tempo di giudicare le espressioni particolari della scultura del Seicento, oltre le partizioni tra berniniane, algardiane e cortonesche, valutandole per loro stesse e cercando di rilevarne la singolarità e di coglierne il timbro genuino.

E che il Caffà sia una personalità degna di questa ricerca comprende subito chi veda, in S. Caterina da Siena a Magnanapoli, il suo rilievo più noto e completo con la santa che sale al cielo tra gli angeli — nella calda luce riflessa dai rossi diaspri di Sicilia, che rivestono tutta la chiesa del Soria — apparire come uno dei raggiungimenti più significativi ed eletti del nostro Seicento. Se poi si è portati a catalogarla come cosa berniniana e contentarsene, è per un intervallo d'inerzia della nostra sensibilità. È evidente che lo sfondo è ispirato a quelli dei rilievi sulle Logge delle Reliquie in S. Pietro e che alcuni formalismi nelle figure e nei

panneggi hanno precedenti ovvii nel Bernini. Ma altro e proprio è il sentimento che si esprime nella forma allungata e patetica della S. Caterina, involta nel panneggio ricco di ritmi circolari e vibranti, nella sottile 'correggesca' luminosità degli sfumati e dei lustri, nello stacco risentito dei chiaroscuri entro le singolari asole delle pieghe, nell'affiorante ruotare della composizione su un piano di colore, che divaria dal cupo lapislazzulo alle striature più leggiere dell'alabastro: un piano ove non sono forzati i termini dell'illusivo e del pittorico, ma che, restando nelle gamme sontuose della pietra dura e del marmo, pure arriva al suggerimento di un mobile velo d'atmosfera.

Non credo che si possa finora dubitare della testimonianza, tanto vicina nel tempo, del Titi, che così scrive nel 1674, a proposito della chiesa di Magnanapoli: 'l'Altar maggiore, che ultimamente si fabricò con la sopraintendenza di Monsignor Ignatio Cianti Domenicano Vescouo di Sant'Angiolo, è disegno di Melchiorre Maltese, come anche è sua opera la S. Caterina scolpita in marmo'⁴, ove è chiara, ma non s'è tenuto conto a sufficienza, la distinzione della scultura dal disegno propriamente architettonico, che pure si dovrebbe al Caffà. E credo si debba intendere per altare proprio la parte inferiore e centrale della parete di fondo della chiesa, nella quale il grande rilievo è composto, restando oggetto di un'indagine particolare lo stabilire quanto sopra vi fu aggiunto quanto fu completata l'intera decorazione del coro fino alla cupola, e più tardi nel 1755 dai lati, quando furono posti a fianco gli altri due rilievi da Pietro Bracci. Il Baldinucci ci dice appunto che il nostro era 'nell'inventare e disegnare bravissimo' e il Pascoli che 'qualora adoperar non poteva lo scalpello prendeva il matitatojo, e disegnava. Disegnò perciò eccellentemente, ed eccellentemente altresì imitò il naturale'. Solo l'identificazione di tali disegni, poco sin qui ricercati — di appena uno di essi esiste la citazione e non è disegno, vedremo, illuminante a questo proposito — potrebbe farci conoscere se erano tutti per invenzioni di sculture o 'dal naturale', o se erano misti di scultura e di architettura, e se egli era veramente anche architetto come il fratello Lorenzo, e come potrebbero farci credere le qualifiche di 'scultore, pittore ed architetto' secondo il Mariette riportate sotto un suo ritratto, già appartenuto a Niccolò Pio⁵.

Anche l'attribuzione tradizionale a lui dell'altare maggiore di S. Maria in Campitelli, commesso assai prima ma

consacrato solo nel 1667, attribuzione appoggiata alle fonti e alle parole del Titi, anche qui esplicite ('l'altar maggiore fù fatto d'inventione, e disegno di Melchior Gafar maltese') non può essere, come è stata di recente, messa in dubbio sulla base di documenti che a ben guardare non portano ad escluderla⁶. In tempo ancora tanto vicino, nel 1750, l'Erra ci fa fede di un'assegnazione indubbia ed entusiastica dell'opera, di cui scrive in maniera da arguire che la forma era quella stessa che ora si vede: 'Ella è disegnata a somiglianza di Portico portato dagli Angeli, per alludere all'Apparizione della medesima imagine, la quale miracolosamente apparve nel Portico d'Ottavia. Il suo Autore è Melchior Caffà maltese, benché corra voce, che sia il Bernini; errore compatibile, poiché vi riluce un certo che del meraviglioso Baldacchino, che questo celebratissimo Architetto fece sopra la Confessione di S. Pietro in Vaticano'⁷. Né portarono l'insieme molto lontano da questa apparenza i restauri che subì nel 1824 e da ultimo nel 1889, se l'interpretazione che credo sia da darsi all'andamento dei medesimi è la giusta, tenendo presente che i resoconti dei lavori sono a volte anche nell'Ottocento inesatti e tendenti ad amplificarne e vantarnle la portata⁸. Certo è che un esame davvicino delle parti sia architettoniche sia di scultura, quali si possono isolare dalle lampade e dagli argenti aggiunti e dai ben precisabili restauri, mostra che la condizione attuale è meno dubbia di come si è temuto, tanto da non giustificare le apprensioni ed il disininteresse conseguente di molti studiosi, compreso il Fleming. La positura ed il gesto degli angeli nel reggere il baldacchino, il profilo stesso del baldacchino e la sua proporzione, e perfino l'andamento del drappo a cartabono al margine dell'abside rispondono ancora alla traccia nello spaccato della chiesa, che è nell'archivio di S. Maria in Campitelli, e in quello pubblicato dal De Rossi⁹.

Pur considerando alterazioni eventuali e diminuzioni d'effetto, tra cui lamentevole la perdita di ariosità e trasparenza nello sfondo, dovuta alla ridipintura ottocentesca dello stoffato, perché non apprezzare ancora l'invenzione, che è tra le migliori del Seicento? L'accordarsi delle forme scultoree con l'architettura in una vasta onda di movimento, l'uso della doratura affocata e vibrante, e della raggiera come dietro alla Cattedra di S. Pietro, sono motivi di origine berniniana dal Caffà non plagiati, anzi ripresi e volti ad un effetto meno vivido e meno spazialmente complesso, ma pienamente coerente e nuovo in quell'affiorare e lento

trasvolare sull'abside della gran gloria, al di qua del termine pittorico del drappo, il cui senso viene ad essere analogo a quello del fondo dietro alla S. Caterina da Siena. E un'intima funzionalità giunge anche a risolvere in modo architettonicamente felice la strettezza del coro — una delle molte conseguenze delle limitazioni e delle trasformazioni che impacciarono il Rainaldi nella travagliata fabbrica della chiesa — e a progettare ingrandita e dominante all'interno l'immagine miracolosa.

Le nuvole piatte e la forma dolce e tornita degli angeli più grandi e di alcune teste di cherubini, al di fuori delle zone che si leggono di restauro con chiarezza e che si limitano facilmente, corrispondono del tutto allo stile dello scultore e serbano, seppure le superfici siano per lo più sciupate e scabre, la freschezza e larghezza d'impostazione di un grande bozzetto, pieno di nerbo e di foga.

Il Pascoli ci descrive il Caffà come meditativo, sensibile, d'umore melanconico, e nell'inventare e nell'abbozzare pieno 'd'estro e di vivo fuoco'; che avesse a volte bisogno dell'aiuto del maestro Ferrata nell'eseguire, perché, preso dall'impazienza, 'voluto avrebbe tutto finire in pochi colpi' è notizia a cui va dato il credito che merita, come a riferimento di qualche diceria di bottega passata per le bocche dei 'comprofessori'. Ce ne fa sicuri la qualità particolare delle opere condotte senza dubbio tutte di sua mano. Proprio la sensitiva compiutezza e la luminosità della superficie s'accordano all'intimità patetica del tono, a segnare la diversità grande dal Ferrata e dagli altri ferrateschi, sia nel rilievo di S. Caterina a Magnanapoli sia nella S. Rosa da Lima. In quest'ultima ancora un'idea berniniana, forse quella per la S. Teresa, testimoniata dal bozzetto del museo di palazzo Venezia¹⁰, è rielaborata senza plagio, privata del suo mordente d'intimo singulto e di profonda spazialità; la figura della santa appare, su di un piano unico di terra rocciosa, del tutto abbandonata e sommessamente composta dall'angiolino in un molle deliquio, con le sembianze ceree come annebbiate da un velo di languore: un raggiungimento notevole di 'romanticismo' seicentesco.

Che poi fuoco compositivo e rapide abbreviazioni formali si colgano piuttosto nei bozzetti è fenomeno comune nella scultura; ma sempre le opere 'condotte' del Caffà mostrano piena concordanza di sentimento e di stile con le sue terrecotte sicure.

Della natura di un bozzetto in grande può considerarsi

lo stucco di S. Maria in Campitelli, di trattamento morbido ed ampio come il busto di terracotta di Alessandro VII nel palazzo Chigi ad Ariccia, certo quello che le fonti ci dicono lasciasse in casa Chigi¹¹. Simile larghezza ritroviamo solo nella statua di Alessandro III nel duomo di Siena, l'unica statua del nostro che serbi l'impronta di un immediato e caldo abbozzo, a cui poi il Ferrata sovrappose una superficiale rifinitura.

C'è, in sostanza, in opere di questo genere amplificata la stessa qualità di morbido modellato, che appare tanto più intimo e sciolto nei bozzetti di piccola misura: in quello stesso, ad esempio, per l'Alessandro III, identificabile a mio parere nel supposto Clemente XI della collezione Barsanti, pubblicato dal Muñoz¹², e nel modelletto ben noto del museo di palazzo Venezia per il grande rilievo con il martirio di S. Eustachio, che gli era stato commesso nel 1660 per S. Agnese, ma che fu poi del tutto e mediocremente eseguito dalla bottega del Ferrata¹³. In questo la dinoccolata figura del santo è composta in un ambiente pieno di notazioni pittoriche e di ruotante e labile movimento: carattere che del tutto è perduto nel marmo, e che sembrava anticipare timidamente alcuni aspetti del Puget, che al Caffà, come vedremo, appare legato anche per altre vie.

Nello stesso anno 1660 don Camillo Pamphilj stabiliva di rinnovare la cappella di S. Tommaso di Villanova in S. Agostino, allora assai modesta ed adorna soltanto di un dipinto di Mao Salini; e nel 1661, come si legge nel contratto conservato nell'archivio Doria - Pamphilj¹⁴, allogava l'architettura a Giovan Maria Baratta, con l'impegno di far eseguire il gruppo dell'Elemosina di S. Tommaso a uno degli scultori che già lavoravano ai quattro rilievi di S. Agnese: fu quindi il Baratta a prescegliere il Caffà. Appunto in questi anni il nostro sembrava toccare il culmine della sua fama, come risulta dal riconoscimento avuto nel 1662, con l'ammissione certo non sollecitata all'Accademia di S. Luca, e dalle varie ordinazioni, delle quali alcune non potrà porre in marmo per l'approssimarsi della morte. Dell'Elemosina di S. Tommaso di Villanova è ad evidenza sua anche l'esecuzione, sebbene le fonti riportino che il Ferrata la riprendesse alla fine; ma certo senza alterarne i valori, come è chiaro anche dal confronto con quelle parti che, secondo la distinzione assai precisa del Baldinucci, quest'ultimo aggiungeva tutte di sua mano, cioè il Padre Eterno ed i due angeli sopra il timpano, che si rivelano infatti diversi e pienamente ferrateschi.

Posso qui pubblicare, e debbo ringraziarne la cortesia del Direttore del museo de La Valletta, C. Zammit, una prima idea per il gruppo, certo elaborata subito dopo la commissione, e di notevole interesse /tav. 12/.

Anche in questo bozzetto 'un certo che' di berniniano; ma come sempre il movimento, tanto più aperto e divergente nel Bernini, è condotto per un andamento circolare, e la composizione è portata ad affiorare alla superficie con una relativa, pittorica evidenza. La donna bisognosa, seppure di pasta sensibile e fluida, è figura deteriore, tratta accademicamente da uno schema di Carità berniniana; ma il gruppo nel suo insieme si anima e si riscatta per la più alta qualità delle altre figure e per quella intimità sincera e senza retorica, che è propria del nostro e che pervade specialmente il santo reclinato, teneramente lambito dall'ombra nel molle viso, e pieno di dolce unzione, tanto da farci ricordare perfino di uno Spadarino o, più alla lontana, di uno Zurbaràn. E l'accostamento appare valido anche nel marmo, che conserva simili i valori di modellazione morbida e di soffice, pittorico chiaroscuro, soprattutto nell'immutato S. Tommaso che, emergendo dalla nicchia composta dal Baratta come da un fondale chiuso e raccolto di spazio, si offre gradatamente e sottilmente alla luce: figura dove il solo senso 'barocco' resta nell'ampio e vibrante respiro del panneggio /tav. 13/.

Diversa rispetto al bozzetto è la versione della donna che reca abbracciato un più grande bambino e ne ha un altro solo accosto, secondo un impianto più monumentale e 'alla maniera grande': e fu certo un mutamento obbligato, per adeguarsi almeno in parte alle prescrizioni del committente, chiaramente spiegate in uno dei capitoli del contratto. Risultano così tolte la figuretta del bambino seduto a terra, che sarebbe effettivamente riuscita dispersiva, e quella della bambina con le braccia aperte verso il santo: quest'ultima un brano 'dal naturale' in tono minore, gustoso, raro nella scultura del Seicento, quasi impressionistico ed ottocentesco avanti lettera, che ci fa fede sulla verità degli studi dal vero del Caffà. Il Ferrata prese evidentemente questa immagine infantile per porla, con leggiere varianti, tirata per mano dalla donna atterrita nel bassorilievo con il martirio di S. Emerenziana in S. Agnese.

Sia da questo raffronto ora da me fatto, sia da molti altri che potrebbero farsi via via, ritrovando nelle opere ferratesche motivi dello scultore maltese, come anche dalle notizie che il Pascoli ci dà sui rapporti con il maestro, risulta che egli do-

vette avere un ruolo notevole: fu certo il primo degli allievi a cui il Ferrata, notoriamente scarso d'invenzione, chiedesse idee e disegni sia per le opere in comune sia per sé, tanto da potersi chiamare collaboratore più che allievo, poiché l'aiutava non solo nella vasta bottega, ma anche nell'insegnamento dell'arte, e s'ebbe l'incarico d'instradare da solo l'arido ingegno del Mazzuoli.

Una ricerca oltre che dei disegni, delle cere e dei modelletti del nostro tra quelli genericamente berniniani e ferrateschi, ricerca che sarebbe da portare su vasta scala anche nell'ambito delle collezioni private, partendo da quell'inventario dello 'studio' del Ferrata pubblicato dal Golzio, che già tanti ne ricorda¹⁵, ed un'attenta definizione della personalità dello stesso Ferrata attraverso le opere di sua mano e le molte di scuola, porterebbero ad una distinzione di meriti e a vedere più chiaramente nella scultura romana della fine del Seicento. Ma è una lunga trafia di chiarimenti, che esorbita per ora dal mio assunto.

Vorrei solamente qui stabilire un raffronto tra alcune parti del bozzetto per il S. Tommaso di Villanova e la Carità del Kaiser Friedrich di Berlino /tav. 14/, già attribuita al Bernini¹⁶: la fluidità di cera nel modellato e la quasi identità delle due corrispondenti figure del bambino in collo mi sembra portino ad identificare la Carità del Caffà, citata dall'antico inventario, piuttosto in questa che nelle altre molte terrecotte dello stesso soggetto, come le due mediocri dei Musei Vaticani. E se il bozzetto di Berlino può far pensare anche al Mazzuoli, è soltanto perchè la composizione servì a lui ancora, variata ed invertita, per la Carità della tomba Perellos a S. Giovanni a La Valletta, e per quella del monumento Rospigliosi a S. Francesco a Ripa a Roma: e non erano le sole volte che il Mazzuoli rielaborava in un suo modo esperto, ma freddo, qualche motivo tenero e sentito del suo maestro.

Nella stessa chiesa romana per cui il Caffà scolpiva il gruppo di S. Tommaso di Villanova, si trova ora posto sull'altare della sagrestia un S. Agostino di terracotta di piccola misura, poco finora considerato perchè ritenuto anonima derivazione berniniana, purtroppo posteriormente verniciato e dorato, e con la mano destra e parte del braccio maleamente rifatti /tavv. 15a, b/. Vi si rivela palese l'impronta del nostro scultore nell'allungato snodarsi della figura, che ricorda la proporzione della S. Caterina da Siena, nel panneggio a larghe, caratteristiche asole di chiaroscuro, nel

partito già veduto nel S. Tommaso di Villanova, della mano sottile che sostiene l'ampiezza del manto, e soprattutto in quell'accento discreto, ma pieno d'intimo calore e quasi velato di tristezza, che è proprio dei suoi momenti migliori, e che è il suo accento genuino ed originale. Anche di questa figura troviamo echeggiamenti numerosi nella cerchia ferratesca fino nel Settecento, e nel sagrato di S. Maria in Campo Santo in Vaticano una versione immediata in marmo /tav. 16/, anch'essa inedita, non priva di merito, ma secca ed indurita rispetto al bozzetto e non certo di mano del Caffà, bensì di qualche allievo del Ferrata, forse uno tra quelli che operarono nel rilievo con il martirio di S. Eustachio in S. Agnese.

Si può notare che il putto, o l'angioletto a porgere conforto alle figure dei santi è motivo che spesso ritorna: lo vediamo presso S. Rosa da Lima come qui in ginocchio sul libro ai piedi di S. Agostino. E nel gruppo del Battesimo che in leggiere varianti studiava quando la morte lo colse, appariva a destra di Gesù, come mostrano alcuni bronzi derivati e lo stesso marmo del Mazzuoli a la Valletta e come mostrava la terracotta del Vaticano, quando era completa; mentre in un bronzo del Museo di Seattle¹⁷ l'angiolino è posto alla sinistra, e nella versione definitiva presentata ai committenti in Malta, risulta che due angeli fiancheggiavano la figura del Redentore¹⁸.

In relazione a questa sua ultima opera, in cui il Caffà sembra rievocare con nuovo animo ritmi compositivi quasi algardiani, mi pare utile pubblicare la terracotta del museo de La Valletta /tav. 17/, purtroppo mutila e rappresentante il solo Gesù: ma è schietta e nella sua ritenuta dolcezza e larghezza più significativa che non quella dei Musei Vaticani, verniciata certo a coprire i molti restauri ed ormai poco legibile nei particolari.

E a dimostrare che l'elaborazione del gruppo abbracciava più soluzioni di movimento, pur sempre in un ritmo chiuso e circolare e nello stesso sentito legame di frontalità tra le due figure in un breve spazio, sta questo bellissimo bronzo dorato a fuoco in collezione privata d'America /tav. 18a/ siglato al di sotto dallo scultore, con Gesù tutto curvo sull'acqua e senza angeli. Si può pensare fosse un compiuto modelletto da presentare ai committenti: è opera vicina allo spirito del Caffà come non lo sono gli altri bronzi, sempre d'altronde giudicati di derivazione, corrispondenti tutti alla versione del gruppo più ferma e cadenzata, che certo carezzò con più insistenza e per cui abbandonò questa prima idea

ove predomina un più rapido rapporto di movimento, e a cui avranno corrisposto studi e terrecotte perdute. La quantità stessa delle altre derivazioni di bronzo uscite dalla fonderia Vaticana, e la diffusione del motivo assunto, ad esempio, dallo stesso Raggi nel Battesimo di Gesù in S. Giovanni dei Fiorentini, e riecheggiato perfino tanto più tardi in un noto disegno del Magnasco (*tav. 18b*), dimostrano che risonanza vasta avessero attraverso le migrazioni delle terrecotte, dei piccoli bronzi e dei disegni, le idee compositive dello scultore maltese, originali per un'intima sincerità di sentimento e così parche negli accenti 'barocchi', anche se il più delle volte scaturite da spunti berniniani.

Esse varcavano evidentemente, per la vastità del raggio di suggestione esercitato dal Seicento romano, i confini di Roma stessa: ed è interessante aggiungere questo indizio sorprendente proprio nel Magnasco, ai rapporti con il Parodi e a quelli finora non rilevati, ch'io sappia, con il Puget. Al pari del Raggi, scultore anch'egli legato al Baciccio, il Caffà fu tramite infatti dell'influenza romana nell'ambiente genovese: è preponderante quanto il Parodi deve al Raggi, ma non è trascurabile nemmeno la parentela, che già è stata notata, tra la sua S. Marta nella omonima chiesa di Genova ed il rilievo di S. Caterina da Siena a Magnanapoli.

E proprio l'impianto compositivo di questo rilievo (*tav. 19*) che certo molto dovette piacere in Genova, impianto compositivo di ascendenza correggesca — angeli misti con le nuvole a sostegno della figura della santa — è ripreso oltre che dal Parodi, dal Puget in due opere genovesi: nell'Assunta della Cappella dell'Albergo dei Poveri e nell'Immacolata dell'Oratorio di S. Filippo Neri (*tav. 20a*). In quest'ultimo gruppo la Vergine raccoglie più stretto il gesto patetico di S. Caterina, e ne riecheggia invertendola la sagoma così fortemente profilata del panneggio, pur tanto diverso all'interno nell'andamento e nella consistenza; l'angelo a sinistra sotto il manto, nel volto e nel corpo tornito e luminoso si riporta a quello emergente dalla nuvola nell'opera del Caffà, e si riscontrano somiglianze tra il volto dell'altro angelo e quelli dei cherubini, analogie negli accenti pittorici dei capelli e dei fiori; e c'è perfino nella composizione del Puget, databile di circa il 1670 e quindi assai posteriore al rilievo romano, quell'avvio ad un moto avvolgente circolarmente, che abbiamo veduto ritornare in tante opere del nostro.

S'intende che il Puget, come anche il Parodi, rifuse ogni motivo in un diverso ed alto suo stile: nondimeno queste

costatazioni si aggiungono utilmente a quelle già fatte dalla Ingersoll Smouse, valide a riaffermare la trascurata importanza che il nostro Seicento ebbe nella formazione dello scultore francese. Ed a mediare ancora il suo rapporto particolare con il Caffà ed a fornirne una riprova sta quella Immacolata del duomo di Tivoli (*tav. 20b*), che fu dal Ricci senza appigli documentari attribuita al Puget e dalla Ingersoll Smouse alla sua scuola¹⁹: statua che sta a mezza strada tra la S. Caterina e le due Madonne genovesi, ad essa posteriori nel tempo; ma che se fosse veramente opera da ricollegare al Puget, apparterrebbe ad uno stadio dello scultore, per la sua data, troppo immaturo. A mio parere il panneggio, simile sì nel motivo a quello dell'Immacolata nell'Oratorio di S. Filippo Neri, ma tanto più consistente dei panneggi del Puget sempre soffiati e leggieri, la qualità risentita del chiaroscuro, la decisa sguiscatura delle pieghe caratteristica del Caffà, e perfino il volto, correggesco ma stranamente affilato e 'romantico', accostabile più a quello della S. Rosa da Lima o a quello dell'angelo maggiore nell'altare di Magnanapoli che al volto rotondo e regolare dell'Immacolata del Puget, riportano nella cerchia del nostro scultore quest'opera, da credersi non proprio di sua mano, ma certo di ferratesco operante su qualche suo bozzetto, che non mancò come gli altri di avere vasta fortuna.

Più difficile spiegarsi come il motivo del Battesimo potesse giungere tanto più in là, fino al Magnasco. Fu certo una discendenza del tutto esteriore ed incidentale, attraverso la diffusione dei bozzetti e dei disegni, ma che non si giustifica se non vedendola nel quadro più ampio delle influenze romane sulla pittura e sulla scultura di Genova. Ma stabilire — nello studio che si è già brillantemente iniziato²⁰, e che ancor più si dovrà chiarire ed estendere, delle relazioni tra la scultura stessa e la pittura nel Seicento e nel Settecento — se potrà o no avere avuto peso sulla formazione del Magnasco e sulle sue disperate dislocazioni di arti e stralunati allungamenti, anche il ricordo di deformazioni somiglianti, seppure nel senso diverse e di ascendenza berniniana nel Raggi nel Reti e negli scultori genovesi, e sulla sua grafia anche il ricordo dei disegni berniniani, del Baciccia e di altri artisti in Genova influenzati dalla scultura, è ricerca che richiede un diverso e particolare impegno.

Nell'orbita del Bernini e di pittori come il Cortona ed il Baciccia doveva esser compresa in ogni modo anche l'opera disegnativa del Caffà, e ne offre prova parziale il disegno

che qui si pubblica, già indicato dal Pollak nel *Kunstler-Lexikon* e citato dal Reiset²¹ nell'inventario del museo del Louvre, nelle cui raccolte tuttora si trova inedito /tav. 21/. Si tratta evidentemente del progetto non completo per un piccolo altare, chiuso in una cornice emergente dal drappo sostenuto da angioletti: motivo questo chiaramente berniniano. Che la rappresentazione possa essere S. Rosa con la Madonna amerei credere perchè nel già citato inventario dello studio del Ferrata esistevano di questo soggetto due rilievi in cera del nostro²². L'esile e slanciata figura della santa e il bordo dei manti così particolarmente ritorto ed adagiato sulle nuvole, lo scorcio sfuggente e le brevi concave ali dell'angelo dietro alla Vergine, sono indicazioni che invitano a porre nello stesso periodo della scultura di S. Caterina da Siena e Magnanapoli questo studio, a cui il tratto elegante ed il fluido chiaroscuro danno un garbo così vivido e leggiero.

È sperabile che si possano rinvenire in seguito altri disegni, più indicativi per l'opera architettonica e scultorea del Caffà che non il presente, che in fondo testimonia soltanto l'estro di un apparatore; seppure anche questo offra, a suo modo, ulteriore appoggio a rilevare rapporti del maltese con Genova, con il gusto ad esempio di un Piola e di un Gregorio de Ferrari.

NOTE

¹ Vedi O. Pollak in 'Thieme - Becker, Künstler - Lexikon' (Lipsia, 1911), V; L. Ozzola, *Il battesimo di Cristo di Melchiorre Caffà a Malta, "Dedalo"* (1926), VII, pagg. 131-135; R. Wittkower, *Eine Bronzegruppe des Melchiorre Caffà, Zeitschrift für bildende Kunst* (1928-29), pagg. 227-231.

² J. Fleming, *A note on Melchiorre Caffà*, 'The Burlington Magazine' (1947), pagg. 85-89.

³ *Archivio dell'Accademia di S. Luca*, Volume delle Congregazioni 1634-1674, pag. 180.

⁴ F. Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura etc* (Roma, 1675), pag. 177.

⁵ P. J. Mariette, *Abecedario* (Paris, 1853), t. I, pag. 242.

⁶ Vedi P. F. Ferraironi, *S. Maria in Campitelli, le chiese di Roma illustrate* (Roma, s. d.): a pag. 47 sono riassunti i documenti, riportati da una raccolta manoscritta del padre L. Pasquali, della quale non ho potuto prendere visione direttamente. Comunque che i Guardiani e il Camerlengo dell'Ospedale della Consolazione si rivolgessero per l'altare di Campitelli all'architetto Antonio o Marcantonio de Rossi, non importa perché questi poi nulla fece; e che l'opera fosse portata innanzi con la collaborazione di disegnatori, intagliatori, pittori e doratori, è secondo la prassi da cui naquero le complesse opere del Seicento, e non esclude l'invenzione del Caffà.

⁷ C. A. Erra, *Storia dell'Imagine e Chiesa di Santa Maria in Portico di Campitelli* (Roma, 1750), pag. 58. Il testo è interessante anche perchè

riporta apprezzamenti, correnti nel Settecento, sull'architettura del Rainaldi (pagg. 55 e 56).

⁸ Vedi P. F. Ferraironi, *op. cit.*, pag. 48. Il P. L. Pasquali (*Memorie insigni di S. Maria in Portico in Campitelli*, Roma, 1923, pag. 105) dà notizia che prima del restauro nel 1889 una suora di Carità, per devozione, fece rifare in una cappella di S. Maria della Consolazione la copia dell'Immagine e dell'altare di Campitelli. Tale curiosa copia esiste ancora in questa chiesa, nella cappella a sinistra del coro: manca il drappo di fondo, che era infatti coperto di calce a quella data, ma la raggiera con le nuvole e gli angeli è simile a quella di S. Maria in Campitelli, il tutto però imbiancato; differisce dalla forma attuale il tabernacolo, che ha base circolare e colonnette cilindriche. Questo aspetto corrisponde appunto a quello che la gloria aveva assunto dopo il restauro del 1824 (Cfr. P. F. Ferraironi, *op. cit.*, pag. 48). C'è da pensare che tale forma del tabernacolo fosse proprio quella che 'con poco effetto' aveva ideato nel 1824 il pittore Andrea Pozzi (L. Marracci, *Memorie di S. Maria in Portico ora in Campitelli*, Roma, 1871, pagg. 181-182), e che nel 1889 il restauro troppo vantato consistesse non nel rifare un nuovo tabernacolo, ma nel ripristinare quello tolto o coperto del Caffà, e questa interpretazione è confortata appunto dall'aderenza del profilo del baldacchino che ora si vede con quello disegnato negli spaccati seicenteschi della chiesa.

⁹ Il primo è riprodotto dal Ferraironi, *op. cit.*, fig. 5; l'altro è a tav. 56 dell'opera di Giovanni Iacopo de Rossi, *Insignium Romae templorum prospectus etc.*, in Roma, 1684, ed è prodotto pure a fig. 72 da R. Wittkower, *Carlo Rainaldi and the roman architecture of the full baroque*, 'Art Bulletin' (1937), pagg. 242-313.

In quest'ultimo si vede la raggiera, ma non la tenda, e le colonne non sono tortili, ma cilindriche.

¹⁰ Secondo l'attendibile giudizio di A. Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia, Catalogo delle Sculture* (Roma, 1954), pag. 91, fig. 90.

¹¹ Su questo busto non si pronuncia chiaramente R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* (London, 1955), Catalogue n. 65 (1), fig. 22; invece è a ragione citato come del Caffà da V. Martinelli, *Capolavori noti e ignoti del Bernini*, 'Studi Romani' (gennaio-febbraio 1955), pag. 52, n. 49.

¹² Vedi A. Muñoz, *La scultura barocca a Roma (IV) Le Statue onorarie*, 'Rassegna d'arte' (1917), fig. a pag. 139: si tratta certamente di un bozzetto del Caffà per l'Alessandro III del duomo di Siena ed è certo quel 'modello d'un Papa di creta cotta' che è citato nello studio del Ferrata. Per la statua di Siena vedi T. H. Fokker, *Roman baroque art* (Oxford, 1938), vol. I, pag. 262, e vol. II, pl. 198.

¹³ Nonostante che il Baldinucci riporti avere il Caffà 'fatti i modelli, e terminata di tutto punto la statua del Santo', così è da pensare secondo l'opinione del Santangelo (*op. cit.*, pagg. 83-84). Nel museo di palazzo Venezia è anche opera tipica e bella del nostro il S. Giovanni Battista, che non è rappresentato nell'atto di battezzare e quindi non si ricollega al gruppo per La Valletta, ma gli è assai vicino nello stile (Vedi A. Santangelo, *op. cit.*, pag. 88, fig. 95).

¹⁴ Debbo ringraziare il principe Filippo Andrea Doria-Pamphilj, che mi ha generosamente permesso di prendere visione dei documenti relativi alla cappella di S. Tommaso di Villanova: ho potuto così ricavare dall'esame del contratto (Capitoli e convenzioni con Giov. Maria Baratta), datati del 15 aprile 1661, le notizie sull'assegnazione e sulle modalità dell'opera. È interessante il cap. 4^o, per cui Baratta 'Promette e si obliga a far fare i bassi Rilieui del Padre Eterno et Angeli e putti con La

statua di San Tomasso, et un'altra figura denotante la Carità con due Bambini, uno in braccio e l'altro più grandicello per mano che chiede la carità a d^o Santo inginocchioni, tutte a sue spese e posti in opera con fare li modelli a gusto di S. E., e di far fare le statue principali da uno degli quattro che fanno e lauorono li quattro basso Rilieui che uanno nel tempio di S. Agnese in Nauona centinati, di bellezza et à paragone come sopra'. Si comprende così come il bozzetto del Caffà qui pubblicato fosse scartato come non adempiente al contratto nella figura dei bambini e come in parte se ne allontanò anche il marmo. Da altro capitolo si viene a conoscere che per l'altare il Baratta chiedeva 'le quattro colonne laurate e lustre che sono nel Palazzo di S. E. a Piazza Nauona di Brezza di Francia' e che s'obbligava continuamente a pareggiare S. Agnese adoperando scelti e sontuosi materiali. Nel 1663 la cappella risulta finita nell'architettura ed un opuscolo a stampa nell'archivio (*Breve Relatione della Festa fatta in S. Agostino di Roma per la Dedicatione della Noua Cappella etc.*, in Roma, 1663) descrive l'addobbo che in quell'occasione ebbe l'intera chiesa e l'aspetto della cappella, dove al posto delle statue di marmo, non ancora ultimate, figuravano — e doveva esserne stupendo l'effetto — i modelli in grande dorati, del Caffà, mentre al di sopra erano ancora gli stucchi pure dorati, per i quali era stato pagato Andrea Baratta, certo andati distrutti nel restauro ottocentesco della chiesa. Forse allora il Caffà fece eseguire dall'amico Pietro del Po una stampa dell'altare che dedicò egli stesso al principe Pamphilj, come riporta il Mariette, stampa che ho invano ricercato nell'archivio. Solo dopo il 1666, cioè dopo la morte del principe Camillo, la cappella veniva inaugurata dal figlio suo Giovan Battista, duca di Carpineto, completa 'delle cinque bellissime statue di marmo' cioè del gruppo della Carità e delle figure sul timpano, aggiunte dal Ferrata. Nel '700, rilievi laterali vennero aggiunti dal Bergondi. Ma ancora nel 1668 Giovan Battista Pamphilj era sotto tutela della madre, Principessa di Rossano; e fu allora che gli eredi del Caffà fecero causa contro i Pamphilj, e venne richiesta al Bernini una perizia sullo stato dei lavori lasciati dallo scultore alla sua morte. Proprio da questa perizia, che fu estesa nel maggio dello stesso anno da Paolo Naldini, incaricato a ciò dal Bernini, si viene a sapere che tanto in S. Agnese quanto in S. Agostino erano allora in opera i 'modelli grandi'; e che in S. Agnese lo scultore aveva appena 'messo mano' al marmo, in S. Agostino invece aveva fatto assai di più, tanto che il Naldini scrive di 'marmoro non finito'. (Arch. Doria-Pamphilj, Scaff. 94, n. 4, int. 6, subint. 4).

¹⁵ V. Golzio, *Lo 'studio' di Ercole Ferrata*, 'Archivi d'Italia' (1935), pagg. 64-74.

¹⁶ A. E. Brinckmann, *Barock-Bozzetti* (Francoforte s. M., 1923-1925), vol. I, tav. 38. Questo bozzetto è dal Wittkower attribuito al Raggi (R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, London, 1955), Catalogue n. 30 (II), pag. 194.

¹⁷ Scherman E. Lee, *Two Baroque bronzes in the Seattle Art Museum, 'Art Quarterly'* (1950), XIII, pagg. 260-261, fig. a pag. 256.

¹⁸ Vedi V. Bonello, *La Chiesa di S. Giovanni*, estratto dall'*Annuario della Diocesi di Malta* (1934).

¹⁹ La cappella dell'Immacolata Concezione nel duomo di Tivoli fu promessa nel 1656, sotto Alessandro VII, per scongiurare la peste, cioè nella stessa occasione per cui fu allogato al Caffà l'altare di S. Maria in Campitelli. Anche se la cappella venne consacrata solo nel 1671, è da credersi che la statua per cui la cappella era edificata, fosse compiuta poco dopo il '56, circa il '60; ma già dal '55 il Puget aveva scolpito gli

Atlanti di Tolone rivelando la sua piena originalità e fra il '60 e il '70 aveva compiuto le grandi opere genovesi; e l'attività di Daniello Solaro, che la Ingersoll Smouse suppone probabile esecutore della statua di Tivoli, è del tutto diversa e più tarda. Sul Puget sarebbero da studiare anche le influenze del Raggi, precisabili specialmente nella Madonna Cataldi. Vedi C. Ricci, *Un'opera sconosciuta di Pierre Puget*, 'Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte' (Tivoli, 1933-34), pagg. 156-162; F. Ingersoll Smouse, *La sculpture à Gênes au XVII siècle - Pierre Puget, Filippo Parodi et leurs contemporains*, 'Gazette des Beaux-Arts' (1914), XII, pagg. 11-24.

²⁰ Vedi A. Griseri, *Per un profilo di Gregorio de Ferrari*, 'Paragone' (1955), 67, pagg. 22-40.

²¹ F. Reiset, *Notice des dessins etc.* (Paris, 1866), pag. LXXIV.

²² In un parlitorio annesso alla sagrestia di S. Maria della Scala a Roma esiste una piccola placca ottagona con le figure della Vergine e della Santa di bronzo, ed il fondo rapportato di lastra sbalzata con gli angioletti e le nuvole, che è un'evidente derivazione dalla stessa composizione studiata nel disegno.

HANS NAEF

INGRES ALS PORTRAITIST IM ELTERNHAUSE BARTOLINIS

IN seinem 1936 in Rom erschienenen Werk über den florentinischen Bildhauer Lorenzo Bartolini erwähnt dessen Biograph Mario Tinti vier Ingres-Zeichnungen, auf welche die Ingres-Forschung ihrerseits bislang noch nie aufmerksam gemacht hat. Es handelt sich um vier Bildnisse /tavole 22, 24/, die aus dem ehemaligen Besitz des Bildhauers selber stammen. Dieser hatte in jungen Jahren im Atelier von David mit Ingres eine folgenreiche Freundschaft geschlossen, zu deren schönsten Emanationen die vorliegenden Zeichnungen zählen. Zwei davon hat Tinti in seinem Buch klein und notdürftig reproduziert und in ihnen die Bildnisse von Bartolinis Eltern erblickt, während er die beiden andern als solche von zwei nicht näher bezeichneten Brüdern des Bildhauers nur erwähnt¹. Als selbstverständliche Entstehungszeit nimmt Tinti die Jahre von Ingres' florentinischem Aufenthalt von 1820 bis 1824 an. Das alles liest sich einfach, gibt aber bei näherem Zusehen ein dorniges Kapitel abzuhandeln.

Wir haben fürs erste die vier Zeichnungen in Augenschein genommen und die beiden grösseren davon in viel zu enge Rähmchen eingezwängt gefunden. Beim Ausrahmen zeigte

es sich, dass man die Blätter an den Rändern um je etwa 1½ cm gefaltet hatte, um sie in den Rahmen zu passen. Dabei sind im Lauf der Jahre bereits Bruchstellen entstanden, die schwer zu heilen sein werden. Unsere Wiedergabe zeigt im Gegensatz zu derjenigen von Tinti das ganze Blatt und gibt dadurch die vom Zeichner intendierte *mise en page* zu erkennen. Die Hoffnung, dass mit den umgelegten Rändern eine Signatur zum Vorschein kommen möchte, blieb ärger als enttäuscht. Auf dem Bildnis der Dame nämlich erschien tatsächlich eine Anschrift, die aber allen Anstrengungen zum Trotz unlesbar blieb. Von Ingres scheinen diese Schriftzüge ihrem Habitus nach nicht zu stammen. Und wiederum sind unsignierte Ingres-Bildnisse äusserst selten. Die Frage nach der Echtheit muss zum mindesten aufgeworfen werden. Vor einem der vier Bildnisse, demjenigen des älteren der beiden Jünglinge, hätten wir nicht den Mut, uns unmittelbar für die Autorschaft von Ingres zu entscheiden, sofern uns das Blatt ausserhalb allen Zusammenhangs vorgelegt würde. Diese Zeichnung, wohl besonders vom Modell her ein wenig dumpfer als die andern, passt aber zu diesen in der Strichführung so gut, dass man in allen die gleiche Hand erkennt. Was alsdann die drei attraktiveren Blätter selbst betrifft, so sind sie von einer so substantiellen Wahrnehmungskraft geprägt, dass man in Verlegenheit wäre, dafür einen andern Künstler als Ingres namhaft zu machen. Zumal vor dem durchaus grossartigen Frauenporträt tritt Max J. Friedländers geistvolles Beispiel in Kraft: die auf Ingres gestimmte Saite in uns kommt unmittelbar zum Schwingen. Mitteilbar aber ist solch eigene Gewissheit nur durch gröbere Beweise.

Ingres hat seinem Mitschüler Bartolini in zwei Epochen seines Lebens sehr nahe gestanden, die durch die beiden bedeutenden Bildnisse des Freundes vergegenwärtigt sind². Die erste dieser Begegnungen fand im Atelier von David statt. Wie spärlich die Dokumentation darüber ist, so lässt sich doch ahnen, dass die hier geschlossene Freundschaft zu den entscheidenden Entwicklungsergebnissen in Ingres' künstlerischer Laufbahn zählt. Die beiden Neophyten haben sich gegenseitig im Willen gestärkt, dass der kahle Klassizismus ihres Lehrers durch das Studium der Wirklichkeit zu beleben sei. Was diesem Willen an Kraft zur Verwirklichung innewohnte, ist nicht allein in den weltberühmten Werken von Ingres, sondern auch in dem heute kaum mehr beachteten Bildnismedaillon zu erkennen, das Bartolini in





26 - Parmigianino 'Adorazione del Bambino' (durante il restauro) Parma, Gall. Nazionale



27 - Parmigianino 'Adorazione del Bambino' (dopo il restauro)

Parma, Gall. Nazionale



28 - Cerano 'Studio di figura'

Monaco, Graphische Sammlung





New York, coll. privata

31 - O. Borgianni particolare del quadro precedente





INGRES ALS PORTRAITIST IM ELTERNHAUSE BARTOLINIS

dieser Zeit nach seinem Freund geschaffen hat³. Es ist nach dem frühen Selbstporträt von Ingres das schönste Bildnis, in dem dieser uns entgegentritt. Klassische Zucht und helle Wachheit vor dem Wirklichen haben sich hier aneinander zu einem Dritten gesteigert, wie es Bartolini später selten mehr zu verwirklichen wusste. Es haben diese mit Begabung gepaarten jugendlichen Künstlerträume etwas Denkwürdiges, und die beiden Freunde müssen in ihnen wunderbar verbunden gewesen sein. Das Vertrauen von Ingres in den drei Jahre älteren Bartolini war ein unbedingtes. Als dem Rompreisträger auf seinem Weg nach Italien die Kritik zu Ohren kam, mit der im Salon von 1806 seine herrlichsten Frühwerke begeistert wurden, und als er darauf verzweifelt sein Herz vor den Menschen ausschüttete, an deren Achtung ihm damals vor andern gelegen sein musste, da schrieb er dem Vater seiner Braut: ‘Du gothique dans Mme Rivière, sa fille: je m'y perds, je ne les entends plus. Au reste, Bartolini est l'homme à qui je reconnaiss non seulement le plus de talent, mais un talent du temps de Périclès, c'est-à-dire beau. J'ai en lui la plus grande confiance, faites-moi le plaisir de le sonder adroitemment là-dessus. Je consens à me croire gothique s'il trouve en moi ce défaut’⁴. Wenn Ingres während der kurzen Station, die er auf seinem Weg nach Rom in Bartolinis Stadt Florenz machte, täglich zur Carmine-Kirche wallfahrtete und dort in der Brancacci-Kapelle vor den Fresken Masaccios die erstaunliche und den Nachgebo- renen teure Empfindung hatte, in der ‘antichambre du paradis’⁵ zu sein, so dürfte ihm für dieses Glück nicht zuletzt sein florentinischer Freund die Augen aufgeschlossen haben.

Durch die Wegreise von Ingres aus Paris aber hatten sich die Wege des Freundespaars getrennt, um sich erst anderthalb Jahrzehnte später wieder zu kreuzen. Bartolini war der Anlass, dass der in Rom erfolglos gebliebene Maler 1820 mit seiner Frau nach Florenz übersiedelte. Ueber die Aufnahme, die ihm hier zuteil wurde, berichtet ein Brief an Gilibert: ‘[Bartolini] nous héberge comme des seigneurs, (car il vit ainsi), et nous comble d'amitié dont les preuves sont au bout des paroles. En vérité, il n'y a rien d'Italien en lui, que son génie et son esprit. Pour le coeur il est tout Français’⁶. Allein, die hochgestimmte Freundschaft sollte sich verfinstern, wie es sich schrittweise in den Briefen an Gilibert verfolgen lässt. Am 3. Juni 1821 schreibt Ingres: ‘J'ai fait un pas de clerc, en quittant Rome et la clientèle

bonne ou mauvaise que j'y avais, séduit par de fausses promesses dictées, je veux bien le croire, par une grande légèreté suivie de caprice, d'extravagance de caractère, de bizarrie, d'imprudence, d'orgueil, d'un mélange inconcevable de qualités nuisibles et d'un peu de bonnes. Voilà le caractère de l'homme en qui j'ai cru trop facilement⁷. Und im Oktober 1823 heisst es: 'A propos d'amis, non seulement Bartolini ne m'a jamais fait part de l'arrivée de notre tableau, mais il y a près de deux mois que je ne l'ai vu. Il doit, à mon invitation réitérée depuis quatre mois, venir dans mon atelier. Tu vois comme il est empressé et comme je dois tenir compte de lui; ainsi fais-je, sans être brouillé, ouvertement. Nous avons assez de tact l'un et l'autre, pour vivre très bien l'un sans l'autre. Je te ferais un livre de tout ce que nous avons souffert avec une patience de Jésus-Christ, de toutes ses impertinences, brusqueries, caprices et gasconnades, (car il est, lui, gascon véritablement)¹.

Für die Klassierung unserer Zeichnungen liegt die Konsequenz aus diesen Briefstellen darin, dass die vier Bildnisse, wenn es sich dabei wirklich um Modelle aus der Familie Bartolini handelt, nicht wohl nach dem Sommer 1822 entstanden sein können. Indes entsteht nun der Zweifel, ob diese Zeichnungen überhaupt die genannten Personen darstellen. Die Identifikation beruht auf blosser Familientradition. Und leider hat es der Biograph von Bartolini unterlassen, nach den Lebensdaten der Modelle zu forschen. Was bei den Erhebungen, die Miss A. Greathed in florentinischen Archiven nach unsren Angaben machte, zuerst auffiel, war die Tatsache, dass Bartolinis Vater bereits 1809 gestorben ist und also zwischen 1821 und 1822 längst nicht mehr vor Ingres sitzen konnte.

Da nun die eine Identifikation so leichtfertig akzeptiert wurde, so müsste sich gleich auch die Lust an den andern verlieren, wenn nicht die Frage möglich wäre, ob Tinti statt in den Personen sich im Datum getäuscht habe. Es ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, dass Ingres die Bildnisse anlässlich seines kurzen Aufenthaltes auf dem Weg nach Rom in Florenz vom 2. bis zum 9. Oktober 1806 gezeichnet haben könnte. Dass er im Elternhaus des in Paris zurückgebliebenen Freundes vorgesprochen hat, ist nicht nur wahrscheinlich, sondern durch den ersten Satz des Briefes an die Familie Forestier aus Florenz vom 5. Oktober 1806 bezeugt: 'Au moment où je prends la plume pour vous écrire, je reçois, par les mains de M. Bartolini père, votre chère

INGRES ALS PORTRAITIST IM ELTERNHAUSE BARTOLINIS

lettre⁹. Nunmehr ist manches anzuführen, was für das Entstehen der Zeichnungen im Jahre 1806 spricht. Vater Bartolini war, wie die Nachforschungen von Miss Greathed ergeben haben, 1744 geboren, und sein Porträt wäre also dasjenige eines 62jährigen Mannes, was mit den Gesichtszügen des Dargestellten nicht in Widerspruch gerät (*tavola 22*). Noch sprechender wird die gleiche Ueberlegung, wenn man sie vor dem Bildnis seiner Frau anstellt. Diese war 1751 geboren; wäre ihr Bildnis um 1821 entstanden, so müssten wir eine 70jährige vor uns haben, während das Porträt vielmehr der 55jährigen gleicht, die sie 1806 gewesen ist (*tavola 23*). Vor den Bildnissen der beiden Brüder gelangen die gleichen Fragen schwerer zu ihrer Antwort. Nebst zwei Schwestern besass Bartolini deren sechs. Die zwei jüngsten starben schon im Kindesalter. Die vier andern sind 1775, 1778, 1780 und 1783 geboren, und bei diesen geringen Altersunterschieden lässt sich eine Identifikation der beiden vorhandenen Bildnisse nur hasardieren (*tavola 24 a, b*). Wir sind geneigt, in dem jüngeren der beiden Männer den 1783 geborenen Leopoldo zu sehen, der 1806 23 Jahre zählte, ein Alter, das seine Gegenwart im Elternhause noch einigermassen erklären würde. Von seinem Bruder Niccolo Giovanni wissen wir, dass er wie sein Vater das Handwerk eines Schmiedes ausübte, was seine Gegenwart in der väterlichen Werkstatt erklären könnte, aber gar zu vage ist, um das unbenannte Bildnis nach ihm zu taufen. Wenn wir mit Hilfe der genannten Geburtsdaten dieses Porträt nicht zu benennen vermögen, so gelangen wenigstens die Daten mit dem Alter des 1806 Dargestellten nicht in Widerspruch, und der Glaube, es handle sich um einen Bruder Bartolinis, bleibt uns von dieser Seite her unbenommen.

Für die Datierung der vier Blätter gibt es noch eine fernere Möglichkeit, nämlich nach der getragenen Mode. Diese passt weit besser in das erste als in das dritte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, was insbesondere vor dem Frauenporträt deutlich ist. Auch die Haartracht, wie sie die beiden Jünglinge tragen, ist ab 1810 kaum mehr anzutreffen, während sie im ersten Dezennium des Jahrhunderts häufig ist. Da dieser Punkt unserer Untersuchung ein entscheidender ist, so musste es uns besonders angelegen sein, darüber das kompetenteste Urteil einzuholen. Wir legten deshalb die Photographien der beiden grösseren Zeichnungen Mlle Delpierre vom Musée Carnavalet in Paris vor, mit der Bitte, die Bilder nach der Kleidung der Dargestellten zu datieren. Um

eine völlig unbefangene Antwort zu erhalten, haben wir es streng vermieden, von unserem eigenen Wissen über die Zeichnungen irgendetwas preiszugeben. Auf diese Weise musste die Antwort zu einer Art Neunerprobe werden. Sie fiel über alles Erwarten deutlich aus: die glänzenden Kenntnisse von Mlle Delpierre konvergierten vor diesen beiden Zeichnungen durchaus im Jahre 1806!¹⁰ Wir freuen uns, unserer Korrespondentin auch an dieser Stelle unseren herzlichen Dank auszusprechen.

Nach Ingres' eigenem Zeichenstil sind die vier Bildnisse zeitlich schwerer einzureihen. 1806 war dieser Stil noch nicht so eindeutig entwickelt wie ein paar Jahre später, da er sich unter der Notwendigkeit des Broterwerbes entschieden ausbildete. Das Porträt der sog. Mlle de Montgolfier, die Famille Forestier, die Bildnisse des älteren und des jüngeren Simon sind nahe beieinander in diesen frühen Jahren entstanden und lassen sich stilistisch doch nicht unter einen Hut bringen. Wenn Ingres aber die vier Bildnisse aus dem Hause Bartolinis wirklich 1806 gezeichnet hat, so passt zur knappen Woche seines florentinischen Aufenthaltes sehr gut die einfache und nicht sehr poussierte Ausführung dieser Blätter.

Es ist des Wahrscheinlichen nun immerhin genug, um es nicht müssig erscheinen zu lassen, auch über den Charakter und das Leben der Modelle das Wissbare mitzuteilen. Es ist wenig und betrifft auch nur die Eltern, während von den beiden Brüdern sich im Ruhm Lorenzos kaum etwas verfangen haben dürfte. Entgegen dem, was Tinti mitteilt, wohl aber gemäss den ausgezeichneten Nachforschungen, die Miss Greathed für uns ausgeführt hat, war Lorenzo Bartolinis Vater nicht der Sohn von Hirten, sondern eines Sergeanten. Ein autobiographisches Fragment des Bildhauers, in einer Sprache geschrieben, die es an Fehlerhaftigkeit mit derjenigen von Ingres aufnimmt, fährt fort: 'Mio Padre si chiamava Liborio Bartolini di Montepiano, nella Contea di Vernio; era fabbro di Campagna perciò si trovò colà per lavorare alla fattoria del Cantorgani [Conte Organi], ove sposò nel 1774 mia madre, Maria Magli figlia del fattore che era Bastardo...' ¹¹. Das Ehepaar lebte in ärmlichen Verhältnissen, die sich auch durch die um 1783 erfolgte Uebersiedlung nach Florenz nicht wesentlich verbessert haben dürften. Dies geht aus den Konflikten hervor, welche Lorenzo schon im Kindesalter durch Nötigung zum Broterwerb durchmachte. Auch mit Hunger und Schlägen ist

INGRES ALS PORTRAITIST IM ELTERNHAUSE BARTOLINIS

er frühzeitig bekannt geworden. Seine Aufzeichnungen gedenken des Vaters als eines strengen Mannes, dessen Härte durch die künstlerischen Aspirationen seines Sohnes noch besonders herausgefordert wurde. 'Volevo fare il Pittore, e... volevo imparare il Disegno: Mio padre diceva che ero un ragazzo che avrei dato dei grandi disturbi e che lo conosceva dai miei occhi che indicavano la forza!' ¹². Was hier an Zorn und Schmerz verbraucht wurde, stammte vielleicht nicht nur aus dem Aufeinanderprallen einesverständnislosen Vaters und seines schwierigen Knaben, sondern, milder ausgedrückt, aus der Begegnung eines Hufschmieds und eines zur Kunst berufenen Kindes. Der Mutter blieb es aufgegeben, die zahlreichen Konflikte auszugleichen, welche die Jugend Lorenzos verbitterten. In ihr verehrte er denn auch, wie die meisten Italiener, die tenerissima Madre.

ANMERKUNGEN

¹ Mario Tinti, *Lorenzo Bartolini* (Roma, 1936), Bd. I, S. 80 ff., Abb. 17 und 18.

² Das in Paris entstandene von 1806 in Aix-en-Provence in Privatbesitz; das in Florenz entstandene von 1820 im Louvre (Sammlung Beistegui).

³ Paris, Ecole des Beaux-Arts; abgebildet in Tinti, a. a. O., Band II, Tafel III.

⁴ Brief aus Rom vom 17. Januar 1807 an Herrn Forestier; wiedergegeben in Henry Lapauze, *Le roman d'amour de M. Ingres* (Paris, 1910), S. 100.

⁵ Brief aus Florenz vom 5. Oktober 1806 an die Familie Forestier; wiedergegeben in Lapauze, a. a. O., S. 33 f.

⁶ Brief aus Florenz vom 7. Oktober 1820; wiedergegeben in Boyer d'Agen, *Ingres d'après une correspondance inédite* (Paris, 1909), S. 54.

⁷ Boyer d'Agen, a. a. O., S. 76.

⁸ Boyer d'Agen, a. a. O., S. 113. - Die wirklichen Gründe des Bruches lassen sich nur ahnen. Offensichtlich war Mme Ingres mit ihnen aufs engste verbunden. Als Ingres von 1835 bis 1841 Direktor der Französischen Akademie in Rom war, gab er seinem Schüler Lehmann 'carte blanche', um eine Versöhnung herbeizuführen, über deren Erfolglosigkeit Lehmann an Liszts Freundin Mme d'Agoult am 27. Oktober 1839 schreibt: 'Il y a d'autant moins à penser à un rapprochement entre Ingres et Bartolini que la mère Ingres déteste le grand sculpteur cui s'intéressent et chauffe qu'auantopuol son petit homme, qui, à la fin de chaque tirade contre « l'ingrat qui a déserté sa cause, la bonne cause », ne peut s'empêcher de lui accorder la première place'. (*Une correspondance romantique, Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann, présentée par Solange Joubert*, Paris, 1947, S. 23 und S. 57 f.). Nachdem Bartolini im Jahre 1849 aus Paris durch den Maler Luigi Musini den Tod von Mme Ingres erfahren hatte, antwortete er am 5. November 1849 aus Florenz: 'Sarebbe stata una fortuna che la fu Madame Ingres avesse pagato quel tributo venticinquanni prima o pure che non fosse

nata, così non avrebbe inselvatichito l'eccellente suo marito, e sarebbe stato l'amico dei suoi amici, e del prossimo; però io non ne esulto, perché compiango la situazione dell'infelice Ingres e Dio non voglia che non gli diventi fatale, per la sua irritabile sensibilità' (Tinti, *a. a. O.*, Bd. I, S. 79 f.). Trotz allem hat Ingres nie aufgehört, die künstlerischen Qualitäten von Bartolini zu loben, und nachdem der Bildhauer zwei Jahre nach Mme Ingres gestorben war, schreibt der Maler aus Paris am 15. Februar 1850 dem Advokaten Pini in Florenz den folgenden Kondolenzbrief: 'J'ai reçu avec la plus douloureuse expression la nouvelle de la mort de mon ami et camarade d'étude, M. Lorenzo Bartolini; moi-même, Monsieur, depuis dix mois, ai aussi à pleurer la perte de ma femme et de mon illustre ami le plus dévoué! Jugez, Monsieur, de mon inconsolable chagrin. Je vous prie, Monsieur, de vouloir bien, en attendant que je puisse le faire moi-même, être l'interprète auprès de Madame Bartolini sa veuve et de la famille, en leur offrant toute ma sympathie pour un si grand malheur d'une si cruelle perte' (Tinti, *a. a. O.*, Bd. II, S. 142 f.).

⁹ Lapauze, *a. a. O.*, S. 29.

¹⁰ Brief an den Verfasser vom 17. August 1956.

¹¹ Tinti, *a. a. O.*, Bd. II, S. 132.

¹² Tinti, *a. a. O.*, Bd. II, S. 133.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

In margine a un Filippo Lippi.

È assai indicativo il caso recente di due attribuzioni dello stesso dipinto, avanzate quasi nello stesso tempo, l'una dal Coletti, nel recente volume sui pittori veneti del quattrocento, a vantaggio dell'Angelico, l'altra dal Dottor Semenzato, per l'attivo di Domenico Veneziano, rincalzata questa ultima persino da una diffusa discussione che si vale di concetti che, spiace dirlo, non possono che compromettere la chiarezza della conoscenza storica di un momento capitale per l'arte come il quarto decennio fiorentino, specie al fine, qui dichiarato, di connetterlo con gli eventi di terra veneta¹.

Eppure è ben controllata l'impossibilità di tenere, ad esempio, Paolo Uccello nei termini di una mitologia che suggestionò anche una parte del lavoro entusiasta di Giuseppe Fiocco, nel 1926, per la ricostruzione della rinascita veneta; ed altresì viziata da troppa fragilità presuntiva sarà il voler decifrare ancora in chiave lagunare e insieme pisaneliana il segreto affascinante dell'avviamento di Domenico Veneziano. Di quante azzardate illazioni fu causa il documento veneziano dell'attività di Paolo sulla laguna fra il '25 e il '30, e l'ambiguità suprema del tondo berlinese di Dome-

nico, avrà buona occasione per rendersene conto il lettore *In margine
dell'articolo citato.*

In ogni caso, per togliere ogni dubbio all'impossibilità del riferimento all'Angelico della piccola 'Pietà' del Museo di Castelvecchio a Verona /tavola 25/, che fu certamente al centro della predella di un polittico scompaginato, basterebbe il confronto con la 'Pietà' (stesso tema, stesse dimensioni) dell'Angelico al centro della predella della sua 'Incoronazione' fiesolana al Louvre. È vero che questa predella, e persino la 'pianta', per così dire, della grande composizione è stata proposta quasi incredibilmente col nome di Domenico Veneziano²; ma non si penserà di trarre alcun profitto da questa strana disavventura del Pope Hennessy, ai fini di qualche più celata e contorta indicazione. Restando dunque nel novero dei capolavori dell'Angelico l'altare del Louvre, e altresì come un'opera fondamentale e più antica di quanto al solito non si presuma, la via a procedere lungo le fasi del suo stile, anche se qui non si può riportare per esteso, non sarà mai compatibile con gli estremi mentali della tavoletta in questione, che è sì di alto livello, ma non certo da condividere i meriti di quella radicale rigenerazione poetica dei dati primari dell'arte nuova, di Masaccio e del primo Donatello, che il genio del domenicano, alla pari con Luca e, certo assai per tempo, con Domenico, andava prodigiosamente fornendo; vivo d'altronde e operoso intcrno alle sue ultime perfezioni il vecchio Brunelleschi.

Precluso da questi asserti anche l'incongruo accostamento dell'operetta veronese alla forma di Domenico Veneziano, sarebbe pur lecito saggiarne la consistenza con un sempre profittevole riesame del quarto decennio fiorentino che, per la pittura, deve le sue prime battute più importanti proprio all'autore dell'altare dei Linaiuoli nel 1433; anzi, come noi crediamo, prima ancora di questa data, se in accordo con la massima felicità, intinta di gravitazione masaccesca, delle opere riportate ai meriti giovanili del maestro da Roberto Longhi, il capo d'opera citato del Louvre può di poco precedere; e poiché torna più verosimile, specie dal confronto delle due predelle, che sia quella iniziata nel '33 a procedere direttamente verso la tornita politezza e verso l'intatto principio liminare delle cose sul '36 e '37, con le quali si respira sensibilmente un'aria simile a quella di Domenico Veneziano dopo il tondo di Berlino.

Purtroppo la storia più probabile di questo secondo grandissimo responsabile della medesima cultura fiorentina non

*a un Filippo
Lippi*

In margine a un Filippo Lippi gode degli stessi soccorsi che offre per converso il ricco catalogo del Frate, non trovandosi neppure un accordo fra gli studiosi per datare il deprecato silenzio dei suoi primi anni. Pure non dovrebbe sembrare incerto che essi siano quelli del primo lustro del quarto decennio se, anche alla luce di questi accenni essenziali, non si vorrà ammettere un ritardo affatto incredibile, come del resto il Longhi avvertiva in una delle sue più appassionate discussioni di questi ultimi anni³.

E chi ascolti allora sempre più attentamente coglierà in quel silenzio, più presunto dunque che reale, tutto il gran brusio del tondo berlinese, dove introducono il più inquietante dei suoi significati le aure vaneyckiane che detergono lo spazio toscano immenso della conca paesistica. Così vi rifulge persino, e per la prima volta, l'invenzione dell'indefinito poetico di 'lontano' del nostro quattrocento, visto nell'occhio di un falchetto che precipita, ma molto al di sopra, ben s'intende, dei voli radenti dell'altare di Gand.

Ma non è agevole condurre questo discorso intorno alla preminenza mentale dei due pittori (e, almeno per quello che spetta alle altre arti, di Luca della Robbia) nel quarto decennio, senza urtare con incidenti polemici lo scoglio di una critica troppo tradizionalizzata che raccoglie nella stessa aula brunelleschiana quante altre 'persone' abbiano ricevuto in credito, magari dalla genericità del Vasari, la loro brava nicchia prospettica.

E dire che si tratta talvolta di distinguere fra una evoluzione e una involuzione, con quel che ne seguita di un sensibile divario di livello d'arte fra i prodotti delle due tendenze. Non saremo certo noi a deprimere al rango di comparse minori fra Filippo, poniamo, o Paolo Uccello, ma che ad essi spetti il posto di sperimentatori immaginosi, magari suggestionati dalla materia delle vecchie favole ancora vivamente efficaci su tanti alti spiriti del quattrocento, sembrerà sempre più evidente. La incantata immaginazione di Paolo, che trova il suo accordo proprio nell'incontro con l'arguzia di una novellistica neogotica, specie dopo la mostra fiorentina del 1954, penso abbia conquistato molte coscienze tanto co-deste sue formulazioni si offrivano con svelata innocenza.

Più avvolto nelle insidie di una lettura non certo facile è il capitolo lippesco che qui vogliamo rapidamente ritenere, sollecitati anche dalla opportunità già dichiarata di ricondurre al Lippi la piccola 'Pietà' di Verona. E giova subito osservare come il terreno per questa lettura sia stato tormentato da troppi addetti ai lavori, nella ricerca di un

filone di cultura formativa sottostante che intanto si errava nel presumere troppo in profondità. Il rilancio tra gli specialisti delle due tesi, di una precedenza o meno dell'azione mentale di Masaccio, rispetto a quella di Lorenzo Monaco, sulla formazione del giovane Lippi, esaspera gli inconvenienti di un tecnicismo filologico che diminuisce la comprensione di congiunture ben più pregnanti, avvertibili bensì nelle componenti di contemporaneità dell'opera, e non in una troppo astratta preistoria della 'persona'. Ciò valga per escludere dagli interessi del giovane carmelitano avvenimenti che non siano anche per lui di pressante vitalità e novità, restando nel modo di interpretarli la sua personale inclinazione ad una verifica formale capziosa e di sottile magistero, ma nel contempo sintatticamente e poeticamente restrittiva. Mi sono spesso domandato se, perseverando col coltivare quel tanto di arguzia stridente, se di arguzia si tratta, stampata sui volti del turbolento angelame della lunetta 'Trivulzio' e persino nell'affresco carmelitano, il Lippi non avrebbe meglio temperato in seguito i rischi dell'ornatissimo soprannaturalismo di cui si agghinderà dopo il momento della pala per Santo Spirito; se insomma non si sarebbe giovato così di un buon antidoto antiretorico che più gravemente gli fa difetto. Questa infatti è un'altra vivida risorgiva che alimenta la vicenda singolarissima di Paolo Uccello, tanto più affascinante dell'ambizioso e affaticato corso di Fra Filippo.

Nel quale non c'è difficoltà a scorgere una estraneità mentale di fondo nei confronti della problematica dei nuovi significati agitata dal genio di Luca, dell'Angelico e di Domenico, quando gli strumenti formali ai quali tali significati sublimemente si legavano sono da lui estrinsecamente applicati, o meglio, volta a volta isolati in un greve rigoglio ornativo che ne avvilisce la silente e nuda sufficienza espressiva, come si direbbe di fronzoli e attributi su una bella frase asseverativa. Così, e non altrimenti, va valutata la ricerca, prima, della cifra plastica nell'organismo plastico di Masaccio, e immediatamente dopo, per un precario connubio, di una cifra lineare tra le sperimentali inquietudini liminari di Donatello. Breve connubio, invero, se esso si risolve a detimento del primo intento e a tutta esasperazione del secondo, intesa la linea, sempre più isolata, come veicolo di moto, che è quasi il rovescio del concetto di ritmo; e nella fattispecie di moto per gli ornamenti, poiché resta in effetti sempre più estraneo a quell'ossessivo incalzare di creste d'onda della calligrafia il pallido manichino umano che dentro si raggela.

*In margine
a un Filippo
Lippi*

*In margine
a un Filippo
Lippi*

Tale parabola involutiva, che nella abnorme pressura calligrafica della 'Madonna' di Corneto Tarquinia ha il suo attimo di impossibile equilibrio, e nella pala per Santo Spirito, commessa nel '37, la più alta tenuta mentale nella proporzione dei collegamenti con l'Angelico, e, persino, con Domenico Veneziano, tocca già la sua conclusione, e, si sta per dire, il proprio 'completo' nella stimatissima 'diligenza' dell' 'Incoronazione' agli Uffizi, nei primi anni della quinta decade. Eppure, serva a insistere, tutti i gradi di questa discesa non passano per le zone *extra moenia* delle divagazioni asistematiche dei riformati, ad esempio senesi, ogni volta impazienti di riassumere il costume meno serrato e più immaginoso della tradizione; e nemmeno fiorentini in fase di rapida flessione post-masaccesca; ma si nutre soltanto di eventi capitali, quali gli accennati riporti da Donatello (Donatello fra il Monumento Brancacci e il gran 'lavorio' della cantoria), e persino, come s'è fatto allusione, dall'Angelico e da Domenico Veneziano.

Ma qui servirà, credo, un più diffuso discorso.

Ne offre qualche agio, io ritengo, la citata pala per Santo Spirito ora del Louvre, intorno alla quale Fra Filippo lavorava ancora nel 1438, se ne parla Domenico Veneziano nella famosa lettera da Perugia in termini che fanno sospettare che egli ne avesse una conoscenza meglio che generica. Ebbe, perché insistere a non vedervi, nelle spire della maniera con cui il maestro presume di rinforzare gli effetti del massimo sforzo e dell'*esprit d'avanguardia*, perché non vedervi il traliccio meditato delle citazioni, sia nella tavola che nella nobilissima predella? E saranno citazioni svantaggiosamente rielaborate, in particolare per i due Santi, da nessun'altri che dall'Angelico, il quale da sei o sette anni, se non ho erato, aveva dipinto la sublime 'Incoronazione' del Louvre e quell'eccezionale predella. E per passare senz'altro ai requisiti del gradino conservato agli Uffizi, che è la parte dell'opera più squisitamente connessa di chiaro stil nuovo post-masaccesco, riesce difficile non affermare che vi opera già il modello di Domenico a Santa Lucia de' Bardi, o un suo modello comunque perduto, ma di analoghe motivazioni, che il veneziano soltanto, come per via contigua l'Angelico, poteva nutrire, incaricandosi dunque dell'unica alta mediazione che qui si può ammettere tra lo scorcio luminoso del portico della Annunciazione lippesca e il portico ombroso del capolavoro di Masaccio a Berlino. Per non dire del mirabile studiolo di Sant'Agostino progettato da un lucidissimo

architetto in vena di soluzioni prospettico-funzionali che, se non anticipano Colantonio e Antonello, è perché non naquero già verosimilmente con l'autorità delle prime invenzioni.

*In margine
a un Filippo
Lippi*

Confermata dunque la elevatezza dei vertici di cultura intravisti dal Lippi in questo momento, non se ne potrà che ricavare, d'altro canto, un indizio di perplessità emulativa nella partecipazione a quelle novità, se essa non sa durare oltre il breve volgere di due o tre anni. È per queste ragioni che esiteremmo a dare il consueto rilievo ai rapporti comune-mente asseriti con l'Angelico nelle opere del quinto decennio, discordi affatto, per troppo varie intenzioni, dal percorso mentale del Domenicano che procedeva per contro in maniera sommamente univoca e fusa. Ed è anzi da lamentare che alla maggior parte della critica abbia fatto velo quella vantata relazione, tanto da far negare l'evidenza, già riconosciuta dal Berenson, delle due mani che ormai non si conciliano nel celebre tondo Cook, ora a Washington⁴.

Per trarre poi un'ultima conclusione da queste osserva-zioni, varrà la pena riesaminare il quesito sempre aperto dell'attività del pittore nel Veneto, documentata del 1434, che non si sarà prolungata per molti mesi oltre quell'anno, anche se è rilevante l'entità dei lavori dichiarati dai documenti padovani, quando si voglia concedere alla meditazione del Lippi un tempo sufficiente per giungere agli effetti studiati nelle opere del '37 e del '38, così chiaramente indicative di una già protratta evoluzione tutta presa da avvenimenti prettamente fiorentini. Né è da credere ch'egli usasse a Padova concetti molto diversi da quelli espressi nella lunetta Trivulzio, che niente costringe a ritenere anteriore alla 'Madonna' di Domenico di Bartolo del 1433, tornando anzi a riprova di una posteriorità di Fra Filippo il fatto che, nel trittichetto di Cambridge, certamente posteriore a quella data, sia ancora lui a desumere più di una locuzione dal senese secondo un procedere all'inverso, e già ritardatario, da stupire in un artista che aveva saputo esprimere uno dei risultati più schietti, fra tutti i diretti portati di Masaccio, nella intensissima felicità della primitiva anconetta di Empoli. Considerando allora che la perduta produzione padovana non dovesse differire di molto dagli aspetti della tormentata maiolica azzurra e rosa delle sue ambizioni plas-tiche di quel momento, essa sarà da intendersi abbastanza addietro, e di non lungo tratto, tra le fasi di uno svolgimento durato non più di tre anni, che sortisce alle ormai rettificate accademie di panneggio angelichiano nella 'Madonna' del

*In margine
a un Filippo
Lippi* '37 dove, invetriandosi vieppiù, si incupisce la fiamma pallida della tavolozza giovanile. E i lapislazzuli, e i biondi aurorali di quegli anni (tali appaiono in una squisita tavoletta, con la 'Madonna, Santi e il devoto' immaginata in una stupenda abside michelozziana, che appartiene ad una grande collezione veneziana, e che gioverebbe illustrare) saranno il segno distintivo delle opere che precedono quel 1437, nel cui scarsissimo numero, esclusa s'intende la tavoletta di Chantilly che bene può spettare al giovane Pesellino, converrà riportare ora la bella 'Pietà' del Poldi Pezzoli, come del resto indicò il Berenson molti anni or sono.

Per gli stessi riguardi non troverebbe una situazione migliore la piccola 'Pietà' veronese dove tutto parla, alla maniera della solita contrazione lippesca, di una scansione prospettica che è proprio nella viva intenzione di quest'epoca, sperimentata nel paesaggio sul corpo dei volumi che fanno anfiteatro naturale, dove crescono i cespugli magri ai piedi degli enormi gradini, come in un paesaggio di rovine. Il lume è di quel pallido filtro mentale che gli inventori della cultura fiorentina più avanzata andavano altresì accordando all'instancabile volontà di purezza dell'equivalente formale. Ne risulta pertanto, in questa più timida applicazione, una trepida e un po' torbida ricerca di vellicati chiaroscuri, un effetto di biondissima e quasi morbida fisicità, che intanto si figge nella dolcezza emblematica del tema.

La tentazione di annoverare questo frammento fra i legati dell'operosità di Fra Filippo nel Veneto è altresì molto forte. In ogni caso, mancando qualsiasi altro sufficiente argomento interno per questa dimostrazione, non è possibile non indulgere all'immediato richiamo fra codesto paziente martire fiorentino e le tante versioni veneziane dello stesso tema, dove crescerà per converso il balsamo della tenerezza epidermica a detrimento della premessa formale, secondo l'inclinazione intrisa di nuovo e di antico di Jacopo Bellini e di Antonio Vivarini. E che nei limiti, poi così profondamente travisati dagli splendidi languori lagunari, di un tale assorto pensiero di Fra Filippo possa essere ricondotta e contenuta la più grata misura dell'eredità affidata dal fiorentino all'ambiente veneto, sarebbe oltre tutto ipotesi più convincente di quella che lo sollevasse ancora a spirito rivelatore e decisivo di una civiltà che troverà in terra veneta spiriti meglio disposti soltanto più tardi, e grazie al seme caduto da rami di assai maggior fronda; di Donatello più che di chiunque altro.

Carlo Volpe

NOTE

*In margine
a un Filippo
Lippi*

¹ C. Semenzato, *Un'opera giovanile di Domenico Veneziano?*, in 'Rivista d'Arte' (1954), p. 133. L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara (1953), XXXI. Il Coletti, in realtà, è piuttosto con formula più cautelativa che intende 'accostarlo all'Angelico'. Con uguale dissenso, per quel che diciamo più oltre di Domenico Veneziano, intendiamo riferirci anche a quanto afferma il Coletti nel capitolo relativo del volume citato, dove non ci sembra accettabile nessuna delle proposte avanzate. Il 'San Giorgio e la principessa' Lankoronski sarà sempre in tutto di Paolo Uccello; il 'Ratto di Elena' di Londra sembra ancora un possibile Benozzo poco dopo il '40 presso l'Angelico; il tondo Strauss è stato restituito dal Longhi a Vicino da Ferrara (Baldassarre d'Este); il 'San Gottardo' di Asolo è per noi, evidentemente, di Paolo Uccello, né al fiorentino, nel soggiorno veneziano del '45, va negata l'architettura nella 'Visitazione' giambonesca della Cappella dei Mascoli, in tutto coincidente con lo stile degli affreschi Bocchineri a Prato. Quanto al 'ritratto di dama' di collezione svizzera, riprodotto alla tav. 48, nonostante i restauri esso è leggibile come cosa veneziana verso il 1460, forse di Antonio Vivarini.

² J. Pope Hennessy, *The early style of Domenico Veneziano*, in 'Burlington Magazine' (luglio 1951), p. 216.

³ R. Longhi, *Il Maestro di Pratovecchio*, in 'Paragone' (1952), p. 35, pp. 10-37.

⁴ Questa fuorviante lettura è ampiamente sostenuta anche nell'ultima monografia sul Lippi di M. Pittaluga (*Filippo Lippi*, Firenze, 1949). E si vorrà avvertire che la spiegazione del pittore data dalla Pittaluga, gratificato quasi di naturalismo automatico e di sfogata affettività, con regresso rispetto ai pensieri del Berenson, e a quelli limitativi del Longhi, risente soprattutto delle pagine del Raggiamenti nel saggio su *Antonio Pollaiolo e l'arte fiorentina del '400*, in 'La Critica d'Arte' (1935), p. 69.

Una nuova opera giovanile del Parmigianino.

Al catalogo delle opere giovanili del Parmigianino, in questi ultimi tempi felicemente accresciuto per i contributi di Roberto Longhi e Ferdinando Bologna, un'altra possiamo oggi aggiungerne, perfettamente coerente al suo stile, il 'Presepe' della Galleria Nazionale di Parma (inv. n. 36, tav. a olio, alt. m. 0,423, largh. m. 0,352), finora nascosta da pesanti ridipinture che ne alteravano a tal punto il linguaggio da giustificare l'ascrizione a 'Scuola', che risale al Ricci (Catalogo, 1896), non modificata in seguito.

Il fatto però che l'Inventario della Galleria Rosa Prati, da cui proviene, faceva senza incertezze il nome del pittore e, soprattutto, la evidente discontinuità ed il contrasto tra molte parti rozzissime, come il volto atono di Giuseppe ed alcuni frammenti, evidentemente sfuggiti alla mano sacri-lega del rifacitore, hanno indotto ad un tentativo di scopri-

*Un nuovo
Parmigianino
giovine*

mento, che ha dato immediati e positivi risultati /tavola 26/; per cui il dipinto è apparso, sotto il tegumento che alterava figure ed atteggiamenti, alquanto svigorito nel colore e con piccole lacune, ma nell'insieme perfettamente autografo, come meglio è risultato dopo la completa pulitura /tavola 27/ e coerente con tutta la sua attività giovanile ed insieme già ricco dei motivi peculiari alla sua arte matura.

Il monocromato ocraceo, con accenti di rosa, lumi di biacca ed accenni di verde è, nell'intonazione, certamente un omaggio all'Allegri della Camera di Sán Paolo, ma composizione e figure sono del tutto caratteristiche del Mazzola, nel fondo, in cui si fronteggiano, ai lati di un paesaggio sinteticamente accennato, come nella 'Sacra Famiglia' Pembroke ascrittagli dal Longhi, a destra un enorme basamento classico e, a sinistra, un gruppo di tre alberi, alternatamente scuri e chiari, dritti e tondegianti come le colonne, *leit-motif* della sua arte dalla 'Sacra Famiglia e angeli' in Coll. privata a Napoli, alla 'Madonna dal collo lungo'. Ma qui la rigidezza del fusto è come ammorbidente dalle fronde che lo inghirlandano, ricordo, forse, e non sembri incongruo il richiamo, di quelle nella 'Pala di San Quintino' ora al Louvre, del parmense Francesco Marmitta, morto nel 1505 e quindi certamente non suo diretto Maestro, come hanno pensato l'Affò ed il Lanzi, ma suo chiaro ispiratore, soprattutto in quella vibrante tenerezza e malinconia che pervade i personaggi del Marmitta come quelli del Mazzola giovane.

Oltre questo peculiare carattere, ogni altro elemento del quadro di Parma trova vicine assonanze con le sue opere note: dall'angelo che scende dal cielo con ali accaldate di rosa e l'impeto di quello nella 'Adorazione dei pastori' della Galleria Doria a Roma; al putto roseo steso a terra, abbagliato di luce, bambolotto di gomma piuma a braccia e gambe aperte come quello della 'Sacra Famiglia' a Napoli già ricordata, recentemente ascrittagli dal Bologna — della quale, a conferma, segnaliamo nella Galleria di Parma una copia tarda su carta incollata su tela con l'antica ascrizione al Parmigianino (Inv. n. 38); ai due pastori, giunti da lontano per adorare il Bambino, che ripetono nelle teste a colloquio in primo piano viste di dietro, in profilo, un motivo a lui caro, che si ritrova, ad esempio, con varianti, nello 'Sposalizio di S. Caterina' della Collezione Normanton a Somerley.

Ma è specialmente suo quel guizzare quasi fiammeo delle mani, o aggrapparle come artigli ai panneggi che scorrono

ruscellanti e profondi sotto le dita di San Giuseppe, secondo un modulo che, nel più tardo disegno con 'Circe e i compagni di Ulisse' agli Uffizi, farà tutt'uno delle dita e della stoffa in una iperbolica continuità; mentre la Vergine, dal profilo ansioso e pensoso sotto l'onda degli arrotolati capelli, chino l'esile collo, ha una grazia che ritroviamo in tanti altri suoi dipinti e disegni giovanili, ai quali pure ci richiama quel gonfio arrotolarsi delle vesti intorno alle gambe, che si ritrova nella Madonna dello 'Sposalizio di Santa Caterina' a Bardi e anche in un disegno a Windsor Castle, considerato dal Popham preparatorio per la 'Sacra Famiglia' di Napoli, ma che sembra, nel profilo della Madonna come nell'acconciatura, vicinissimo al nostro quadro.

Piccola e raccolta la Vergine di contro all'enorme basamento con un gruppo scolpito, espressione, come altri rilievi, statue, templi, e fughe di colonnati, della sua profonda ammirazione per l'arte classica, ammirazione però non fiaccia ed inerte, ma viva ed attiva, nella quale si inseriscono armonicamente i ritmi deformativi che sono il suo dogma stilistico, a cui partecipano in legata consonanza uomini, cose ed animali, questi soprattutto, qui e nelle altre opere giovanili, ma, in special modo, il bue manso e solenne fulcro del quadro, che unisce alla morbidezza delle giovenile nel disegno col 'Ratto di Europa' al Louvre, una sua forza primigenia, rustica e potente, che appare in antitesi ed insieme in concordanza col volo dell'angelo nel cielo, come i due punti estremi di una retta ideale.

Armando e Augusta Quintavalle

Una scheda per il Cerano.

Tra i disegni attribuiti e tra quelli autografi del Cerano non sono apparsi finora fogli che possano riferirsi puntualmente alla giovinezza o alla primissima maturità, per noi di un interesse particolare, intanto per il viaggio romano, e la conseguente ricchezza degli scambi intercorsi, con il Tibaldi, i manieristi toscani, lo Spranger, ed infine per la precisa storia del sorgere di quella patetica 'maniera', su cui si è fatto il punto in occasioni anche recenti, la Mostra del '55, ad esempio, criticamente assai bene impostata, per ogni verso.

Per questo ritengo utile render noti questi 'Studi di figure ed ignudi' (a penna con inchiostro bruno, N. Inv. 3072 — verso e recto) /tavole 28, 29/, incontrati nell'anonimato

*Un nuovo
Parmigianino
giovine*

*Una scheda
per il Cerano*

degli 'Unbekannten' della Graphische Sammlung di Monaco, ma che una scritta antica, 'Gaudentio', dice con ogni probabilità provenienti dalla Lombardia.

Gaudenzio distava ormai quasi d'un secolo. E l'attribuzione che ne propongo al Cerano sembrerà piana quando se ne confrontino le opere primissime di lui, il 'S. Michele Arcangelo' del Castello Sforzesco ad esempio, o gli scorci del 'Presepe' della Sabauda, tutte cose che si è concordi collocare ancora nell'ultimo decennio del '500, e precisamente circa il 1595.

Il disegno degli ignudi è comunque precedente l'anno 1600, che vide il Cerano attivo alla pala dei 'Santi Franceschi' già a Berlino, in una pienezza lontana da ogni acerbità esordiente. La nota interessante del foglio di Monaco è infatti una chiara impostazione manierista, per cui l'ignudo chino, il medesimo che ricorre in posizione chiastica a destra del S. Michele Arcangelo del Castello, quasi sostegno arrovelato, accentua nel disegno il risalto ansioso della figura piegata e tesa ad angolo retto, e con interna complicata flessione sbizzarrita da un masso 'per via di levare'. Meditazione certo sculturale; anche le vesti, poche spanne in verità, aderiscono come su di un manichino bagnato; quelli cui attendeva il Cerano giovane: così mi conferma il Testori su precisa base di conoscenza di opere, ancora inedite.

A destra è il viso di una donna, l'occhio intento lo sguardo allungato ed il pettine alla spagnola; un faccino che ritorna nello 'Sposalizio mistico' di coll. Longhi (Cat. Testori 1955, n. 7), e ora d'una 'vaghezza' degna del Bellange.

A tergo sono studi vari: un braccio appena schizzato, che parrebbe autografo del Figino, e bene si inserirebbe nel folto gruppo delle anatomie di Windsor o nel foglio dell'Albertina, a Vienna; una figura di Risorto, forse un Cristo Trionfante, di empito tibaldesco, ad assommare le due fonti del michelangiolismo del Cerano. Poiché a questi studi di possenti bassorilievi, di 'onda continua e maculata', non era estraneo appunto, in particolare, il Pellegrini, ch'era a Milano attivo al Duomo, reduce dall'Escorial, negli anni decisivi per la giovinezza del Cerano. Del giovane Crespi sarà l'aggiunta d'un pathos vero, ad accendere i gesti e le carni: e qui si veda il 'memento' della mano del Cristo, immagine di devozione irruente, lo sguardo ridotto ad una macchia stellare; le membra che si snodano ad arco, snebbiandosi da un sonno pesante, che più non tocca i muscoli vivi, i tendini uncinati. E se poi si volesse parlar di linee e piani, allora si dovrebbe



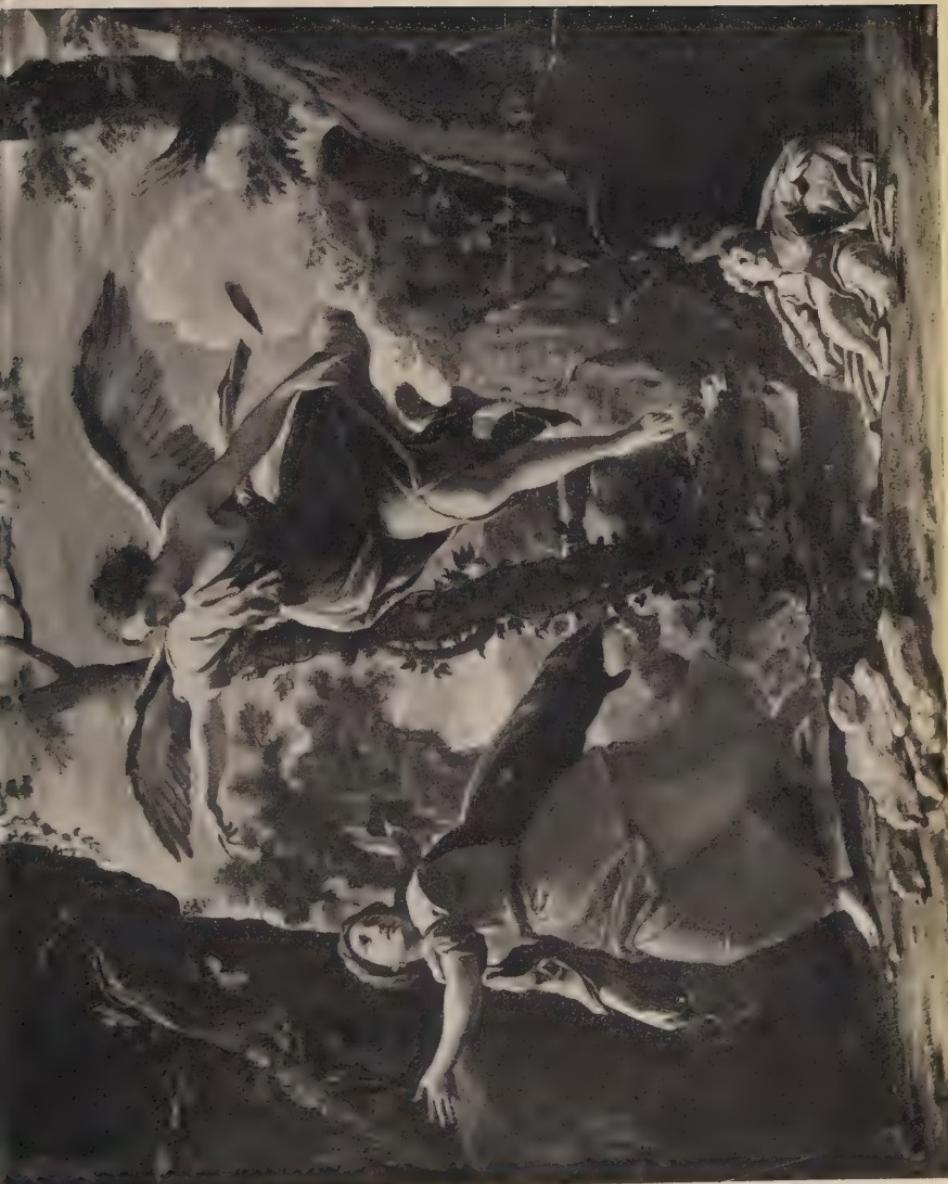
3 - S. Vouet: 'Suonatrice di chitarra'

Roma, coll. Patrizi



Broadlands; vell. Mount Ratten of Burma

35 - F. Cozza: 'Agar nel deserto'







- C. Giaquinto: 'San Filippo Neri'

Vienna, Accademia



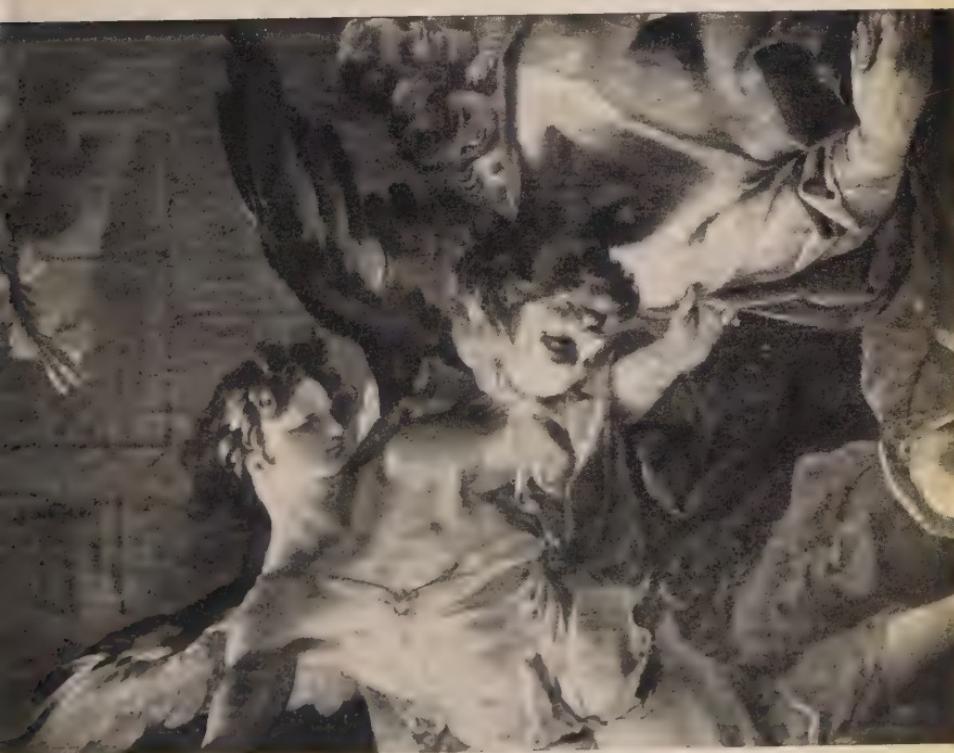
38 - C. Giaquinto: 'La gloria della SS. Trinità' (part.)

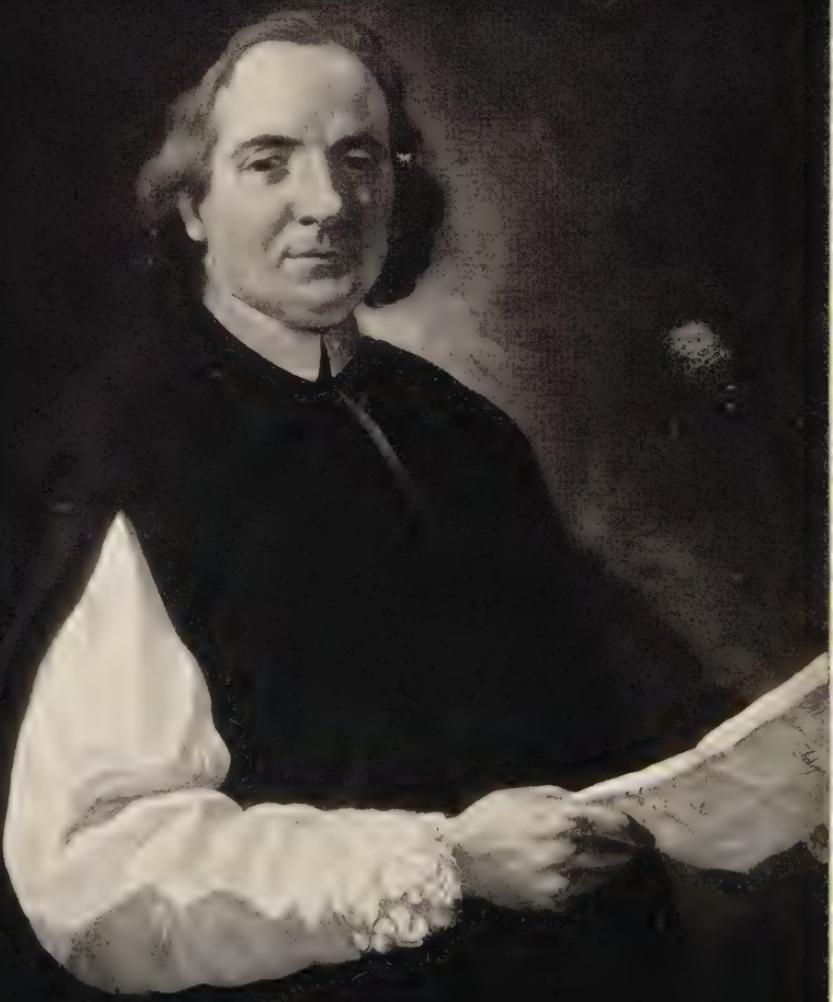
Valladolid, Museo Provincial

39 b - F. Trevisani: 'San Pietro battezza uno schiavo'
Roma, Depositi Vaticani



39 a - C. Giaquinto: 'San Giuseppe e l'angelo' (part.)
Barcellona, coll. priv.





40 - Gregorio Guglielmi: 'Ritratto di Monsignore'

già a Roma, coll. Massimo

ricorrere alla figura del ‘ramo d’iperbole’, ch’era poi anche *Una scheda per il Cerano* essa di pretto conio manierista; e qui in una ‘messa a punti’ che va ben oltre l’impostazione dei ‘Profeti’ di Aurelio Luini, quelli a Windsor intendo. Disegno suggestivo dunque, oltreché raro, anche accanto al disegno di ‘ignudi’ reso noto dal Dell’Acqua (‘L’Arte’, 1942, fig. 16) per cui credo sia da anticiparsi la datazione a circa il 1590, e tuttavia di una finezza classicheggiante memore ancora d’un Battista Franco, e perciò di una ‘maniera’ più tenue, sia pure sottile.

Diverso il seguito del maestro, nel percorso che sarà indicato da un disegnare a ritmo più largo, in sagome manieristicamente espanso, e di cui restano esempi anzitutto all’Ambrosiana, e poi al Museo del Castello, all’Accademia di Venezia, i due fogli barocceschi e carracceschi della coll. Rasini, resi noti dal Morassi; e ancora la ‘Natività’, profana del Museo di Varallo, che avrebbe bene figurato nella ricostruzione del Dell’Acqua, riguardante il telone del ‘Parto difficile’ poiché ad esso si riferisce.

Le altre sanguigne, quella per la ‘Strage’ di cui si conosce la versione dello Storer in S. Eustorgio, e, per la stessa serie, quelle alla Fabbrica del Duomo, si presentano nella tecnica asciutta, nel realismo pungente assai ‘toscano’, ma in nessuna di esse affiora l’inclinazione affatto sculturale che invece anima il disegno edito, in un preciso parallelo con la giovinezza di Giulio Cesare Procaccini, e ne spiega il segno intenso, il tratteggio secco come la traccia di una raspa.

Andreina Griseri

Orazio Borgianni: Un’osservazione e un dipinto inedito.

A ripresentare dopo la pulitura ed il restauro la tavola del ‘San Gregorio Magno’ già nella Chiesa di San Domenico a Taormina ed ora nel Palazzo Cerami di Catania, il Prof. Stefano Bottari è stato evidentemente indotto dal forte alone di dubbio e di scetticismo con cui fu a suo tempo accolta la prima pubblicazione del dipinto, nonostante la firma di Orazio Borgianni che assieme alla data (1593) è segnata in caratteri inequivocabili ai piedi della figurazione¹. In effetti, il confronto con l’intera fisionomia del grande pittore romano, lunghi dal rilevare il benché minimo appiglio con l’inatteso quadro di Catania fa al contrario risaltare un così palmare stacco di qualità e di grammatica stilistica da rafforzare quei dubbi che sono poi contraddetti dalla presenza

*Un Orazio
Borgianni*

della firma, la cui autenticità e la cui appartenenza all'originario pigmento cromatico non possono essere in alcun modo poste in discussione. A sostenere con argomenti esterni l'autografia borgiannesca della bizzarra tavola, il Prof. Bottari ha assai plausibilmente posto l'indice sui documentati rapporti fra la Sicilia Orientale ed il fratellastro del Borgianni, Giulio, dal quale Orazio apprese i primi elementi del disegno, e che può aver fatto da tramite fra il pittore ed i committenti del 'San Gregorio Magno'; ma non altrettanto convincenti ci sembrano le osservazioni dello stesso scrittore, secondo cui la tavola, oltre ad essere di qualità non indegna delle successive produzioni del Borgianni, presenterebbe anzi con queste delle concordanze di gusto e di stile così ferme e positive da postulare confronti, ad esempio, con la tela romana di San Carlo alle Quattro Fontane o con quella del Santuario della Misericordia di Savona. A nostro avviso, una volta accettata l'indubbia genuinità della firma, la lettura del quadro va effettuata diversamente; e l'esame formale rivela una così recisa soluzione di continuità con l'ulteriore vicenda del Borgianni che soltanto la data del 1593 ed il successivo, grande intervallo con le prime opere datate del pittore può rendere comprensibile a lume di logica, facendo nascere l'ipotesi che nel corso di quegli anni finora affatto oscuri il pittore sia passato per una radicale conversione, abbandonando e ripudiando quelle ragioni di gusto e di stile su cui, per un certo tempo, egli aveva impiantato i suoi primi tentativi di principiante. La tavola del 'San Gregorio' non presenta nulla che faccia presagire lo splendido autore delle pale di Sezze e di Savona, o della 'Sacra Conversazione' della Galleria Nazionale di Roma, per non citare che alcune fra le cose più note; né in queste vi è un benché minimo ricordo della grammatica formale con cui, a stento, è costruita la tavola del 1593, che, sia pure in sottordine, appartiene a tutt'altra regione della pittura romana fra la fine del Cinque ed i primi del Seicento, una regione di solo ed esclusivo significato manieristico, come è appunto la reviviscenza toccata alla tradizione baroccesca durante il regno di Sisto V, in occasione delle grandiose imprese decorative sollecitate da quel Pontefice. La tavola siciliana è infatti una fievole esemplificazione condotta da un esordiente sui moduli di quel 'barocismo caratterizzato' espresso dai cicli murali della Biblioteca Sistina, della Scala Santa, del Patriarchio Lateranense, della facciata laterale della Basilica di San Giovanni, e, almeno in parte, della navata centrale e della Cappella

Sistina in Santa Maria Maggiore; quel momento cioè dell'estremo manierismo romano quando intorno ad Andrea Lilio una schiera di satelliti (fra cui Ferraù da Faenza, Paris Nogari, Ventura Salimbeni e persino l'esordiente Giovanni Baglione) riprende e rielabora i portati del suo intelligente accordo fra l'iridescente materia del Barocci ed il formalismo, di lontano ascendente pontormesco, di Andrea Boscoli. Quella però che nel Lilio è una eccezionale felicità di risultati (ed è raro che in lui il rovello formale non sia sorretto da un sottilissimo, impalpabile rovello misticheggiante), nei suoi seguaci, di assai varia capacità e intelligenza, diviene assai spesso il pretesto per un monotono e facile caratterismo, quando anche la stringata e coerente formula del Lilio non viene stemperata e faintesa in una cifra che è marcata sino al paradossale. La tavola già a Taormina appartiene, per quanto modestamente, a questo ambiente: il frammentismo prospettico, per cui pavimento, sedia, scaffali e tavolo hanno ognuno un fuoco proprio e indipendente l'uno dall'altro; il giustapporsi di brani di minuta, quasi catalogica descrizione (come nel triregno) accanto a inattesi passaggi dove il tocco lievissimo punta sulla più rapida sintesi (i ricami nel piazzale, le due statue, il paesaggio e soprattutto il cagnolino maltese); l'inserirsi nella figurazione di emblemi misticci; il netto intersecarsi delle ombre portate del tavolo sugli specchi marmorei del pavimento; e infine la condizione finale dell'intera superficie figurata, che punta sul bidimensionalismo, con le violente distorsioni prospettiche proprie agli intarsi in pietre dure; sono tutti sintomi che, dalla data del 1593, si giustificano soltanto per via di una assai stretta dipendenza dai protagonisti dei grandi cicli 'sistini', soprattutto con quei brani documentati o giustamente attribuiti al primissimo tempo di Giovanni Baglione. Basta, per rendersene conto, accostare il 'San Gregorio' accanto agli affreschi pubblicati recentemente nel saggio su Baglione dalla Dott. Carla Guglielmi², rispetto ai quali la primizia del Borgianni rivela un passo assai meno disinvolto, una cultura assai meno ampia e formalmente assai meno scaltra. Che dire poi delle due statue poste nelle nicchie ai lati della finestra? Il Prof. Bottari le ha accostate al bassorilievo ed al capitello della tela di San Carlo alle Quattro Fontane, dai quali sono separate da un divario di gusto e di cultura rilevantissimo. Collocate entro le due nicchie simmetriche in una rigorosa condizione architettonica, le due sculture appartengono al consueto repertorio decorativo del tardo manierismo romano; e se ci

*Un Orazio
Borgianni*

Un Orazio Borgianni fosse possibile esaminarle da vicino, non vi è dubbio che esse resulterebbero affatto 'moderne', o se in esse vi fosse qualche brandello di epoca classica, questo resulterebbe rilavorato e completato in vista di una revisione in chiave allegorica, moralistica o didascalica (Diana in veste di Fortezza o di Temperanza, Venere quale Giustizia o Fede) secondo un punto di vista che se è perfettamente consono a quello con cui è descritto il paesaggio che l'arcata lascia intravedere (e che è così tipico dell'ambiente di Sisto V, così geograficamente affine alle vedute 'araldiche' di Tarquinio Ligustri) è invece remotissimo, diametralmente opposto a quello con cui sono descritti i frammenti marmorei della tela di San Carlo alle Quattro Fontane: questi veri e propri 'oggetti di scavo', avanzi di un'epoca oramai irraggiungibile, e che nessun ardore per le 'Magnificenze di Roma' e nessuna febbre classicistica perviene a far passare per qualcosa di diverso da quella che è la loro unica e vera essenza; in essi il contrasto fra passato e presente è inequivocabile, senza neppure la minima ombra di quelle interpretazioni in chiave romantica che, di lì a non molto, saranno espresse dai piccoli maestri nordici toccati dal caravaggismo e dal Saraceni. La tavola del 'San Gregorio' è dunque il solo documento finora noto del primissimo tempo di Orazio Borgianni, che si muove penosamente in direzione affatto opposta a quella da lui battuta in seguito; che se poi il silenzio delle fonti si unisce in questo caso all'assenza di qualsiasi analoga testimonianza che confermi un siffatto esordio, ciò conferma che dovette trattarsi di un episodio assai breve, come breve fu l'inizio 'alla Lilio' di Giovanni Baglione, anche lui autore di opere che, ove non fossero documentate dalla penna stessa dell'autore, ben difficilmente potrebbero venire accettate come sue per referto di confronti e che, se firmate, solleciterebbero un senso di perplessità poco minore di quello che ha provocato la pubblicazione del 'San Gregorio' di Taormina. Ma il deciso dirottamento del Baglione verso il verbo caravaggesco, imitato subito al punto da rasentare il plagio, è ben diverso dalla complessa vicenda che è alla base della formazione del 'vero' Borgianni: una vicenda iniziatisi prima del viaggio in Ispagna del pittore, e nella quale il riflesso del Caravaggio (inteso non tanto come diretto repertorio formale e tematico ma quale incentivo ad una liberazione dai dogmi e dalle formule del Manierismo) si intreccia allo studio dei testi veneto-toscani del Cigoli e dei Carducci, e dei valori più propriamente pittorici del Greco, per risalire sino ai 'clas-

sici' di Venezia della prima metà del Cinquecento³. Certo è che soltanto ammettendo un radicale abbandono della cultura e dei modi espressi nella tavola del 1593 (e dei quali l'esame anche più capillare delle opere successive non permette a scoprire il benché minimo ricordo) può spiegarsi la nascita delle tele esposte alla Mostra Caravaggesca del 1950, o di questo bellissimo inedito appartenente ad una collezione privata di New York (*tavola 30*) dove non è difficile ravvisare la mano del Borgianni in un momento non distante dalla pala di Sezze, e forse anteriore. Ad impiantare un soggetto così strettamente evangelico come è quello del 'Cristo fra i Dottori', la scelta del modulo compositivo ha scavolato quasi tre quarti di secolo, per puntare direttamente sui grandi modelli del classicismo veneto cinquecentesco, al punto da far pensare a prima vista, sia per la distribuzione delle parti sia per il taglio dei personaggi a mezze figure, alla ripresa di una qualche versione del 'Cristo e la donna adultera' della cerchia tizianesca o palmesca. Ma l'apporto veneto è già filtrato attraverso il Greco e i ricordi dei suoi capolavori di Spagna: nella figura del giovane Cristo quel poco di melodrammatico che è negli occhi lucidi e velati di lagrime sembra risalire ad uno sfocato appunto mnemonico del brano centrale dell'*'Espolio'*, rammentato non già nel suo significato di mistica macerazione o di manieristico tormento formale, ma quale dato marginale e di esclusivo potenziale pietistico (*tavola 31*). Del resto, nei Dottori (*tavola 32*), la tipizzazione non allude affatto verso caratteri 'al naturale', e sulla materia pittorica sfocciata 'alla Tiziano' la luce cade non in vista di più esatte definizioni formali ma quale luminismo di indubbio senso pre-caravaggesco; il secondo soggiorno romano, di cui questa tela significa forse il primo inizio, segna un più intimo accostamento al Caravaggio, secondo una successione che dalla tela di Sezze (1608) passa alla tela di San Carlino, a quella di Savona e infine alla 'Sacra Conversazione' della Galleria Nazionale. E se tale sommaria indicazione del percorso del pittore è quella esatta, dovrebbe essere appunto in questo 'Cristo fra i Dottori' a mostrarsi un qualche legame con il 'San Gregorio'; ma in effetti lo stacco è abissale e la pala siciliana dovrà restare nella preistoria dell'autore di un quadro che, come questo, è già verso il 1605 agitato da una spazialità di significato quasi 'barocco'.

*Un Orazio
Borgianni*

Federico Zeri

*Un Orazio
Borgianni*

NOTE

¹ S. Bottari, *Il primo Borgianni*, in 'Commentari' (1955), VI, p. 108.
S. Bottari, *Un'opera primitiva di O. Borgianni*, in 'La Critica d'Arte' (febbraio 1936). R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in 'Proportioni' (1943), I, p. 43.

² C. Guglielmi, *Intorno all'opera pittorica di Giovanni Baglione*, in 'Bollettino d'Arte' (1954), p. 311 e ss.

³ R. Longhi, in 'Vita Artistica' (1927), II, p. 8 e ss.

Aggiunta al catalogo di Simon Vouet.

Al catalogo dei dipinti spettanti a Simon Vouet (1590-1649), redatto da Hermann Voss¹, ed ampliato da Roberto Longhi², mi è possibile adesso aggiungere un'altra 'voce' pittorica: questa 'Suonatrice di chitarra' [*tavole* 33, 34], che senz'altro rientra tra le affermazioni più significanti e cospicue riguardanti le esperienze caravaggesche dell'ottimo pittore francese.

Fin dal 1945 — l'anno durante il quale il dipinto venne trasferito dalla proprietà del Marchese Patrizi a San Giuliano, presso Bracciano, al palazzo di piazza San Luigi de' Francesi — avevo subito ravvisato in Simon Vouet l'autore della 'Suonatrice di chitarra', genericamente ascritta al Caravaggio (tela: cm. 107 × 75). Ma solamente alcuni mesi or sono, rivedendo l'opera, ho avuto la piena conferma della sua alta qualità; avvertendo insieme l'opportunità, ormai, di renderne conto agli studiosi del Seicento, pubblicandola per gentile concessione del Marchese Patrizio Patrizi, che qui ringrazio cordialmente.

Sul fondo di un nero misto a terra bruciata, la rigogliosa figura della giovane Suonatrice emerge plasticamente, tramite la prepotenza di un rilievo che, nell'effetto costruttivo del *colore-luce*, dimostra quanto meditata ed approfondita fosse stata, in taluni momenti, la lezione caravaggesca appresa a Roma dal Vouet. Infatti la pienezza delle forme muliebri, realizzate per mezzo di forti impasti cromatici, risalta decisamente in virtù del lume, spiovente ed individuante. Un *lume fiero* che, modellando largamente i volumi delle superfici luminose, o in penombra; giranti o, manifestamente e abilmente, interrotte, imprime un andamento disegnativo e plastico continuo; un ritmo degno di una 'gran maniera', alla mezza figura della Suonatrice. Bella immagine di donna, la quale si mostra nel costume sontuoso (ma nel gusto popolare) di una ricca e desiderata cortigiana.

Circondato dai neri capelli anguiformi, l'ovale del suo volto dalla bocca dischiusa e dallo sguardo umido racchiude, nell'«aria» della testa, il significato medesimo della *azione* che si risolve poi nel *soggetto* del dipinto: il rapimento, cioè, prodotto dal canto, e dal suono caldo della chitarra veneziana, toccata sulla tastiera, e ‘pizzicata’ sulle corde, da mani esperte e splendide. E il sentimento del colore, nel roseo carico delle carni compatte, o nel rosso bruciato della veste, si richiama fedelmente ai modi del Caravaggio stesso nei dipinti del decennio 1595-1605. Ma, nello straordinario frastaglio della manica di raso cangiante, il rosso bruno dell'ombra si dirompe in improvvisi sprazzi di luce di un color giallo oro. E l'impasto cromatico allora fermenta alla sommità, e si sfocca: né si può negare in questo particolare, senza dubbio ‘illustrativo’ ma sincero, un certo omaggio neoveneto ai mani del Tintoretto.

Il dipinto — che potremmo anche chiamare un ritratto — della ‘Suonatrice di chitarra’ presenta purtroppo parecchi prosciughi, e qualche vecchio restauro alterato, che ne rendono appena meno efficace la lettura. Una sapiente pulitura potrebbe restituirci forse il capolavoro romano di Simon Vouet. Il quale avrà anche esordito nei modi di un caravaggesco ‘temperato’, come appare in vista guardando parecchi suoi dipinti del tempo italiano; e in un certo senso è giusto affermare, come il Voss, che Simon Vouet ‘gehörte nur vorübergehend zur caravaggesken Gruppe’³. Tuttavia, opere sue come la ‘Suonatrice di chitarra’ in Casa Patrizi, o ‘Gli Amanti’ della Galleria Pallavicini (un dipinto, quest’ultimo, che certamente appartiene ad un medesimo felicissimo momento creativo dell’artista francese)⁴, son lì a dimostrare che sussiste altresì un’esperienza naturalistica del Vouet, indiscutibilmente più diretta ed aderente alle ‘prove’ che il Caravaggio aveva fornito, di una evocazione insieme scultorea e coloristica, possibile a realizzarsi mediante una visione pittorica fortemente ‘sbattimentata’ o — per dirla con il Malvasia — ‘cacciata e scura’. Certamente: a considerar nel complesso la produzione pittorica di Simone, si dovrà convenire col Voss, che l’esperienza caravaggesca del pittore francese è stata transitoria. E la discontinuità del Vouet è tale, che essa si manifesta, anzi si riproduce tale e quale, entro lo stesso tema dei suoi più circoscritti rapporti con le opere del Caravaggio, e di alcuni seguaci del pittore lombardo. Nel senso cioè che il Vouet, ora si presenta nella veste di un caravaggesco ‘temperato’ (per esempio, nella ‘Nati-

Aggiunta a
Simon Vouet

Aggiunta a Simon Vouet vità della Vergine' in San Francesco a Ripa) — guardando probabilmente ai due Gentileschi, specialmente ad Orazio, al Saraceni più 'chiaro'; o sconfinando a dirittura nel campo bolognese del Lanfranco più caravaggesco (ma escluderei che egli abbia osservato il Reni) — ora invece (come nella 'Suonatrice' Patrizi, negli 'Amanti' Pallavicini, nelle 'Tentazioni di San Francesco' di San Lorenzo in Lucina) nei modi di un naturalista più rigoroso, se non intransigente.

Senza dubbio, ancora in queste ultime sue affermazioni pittoriche, di un caravaggismo, cioè, più esigente e coerente, il Vouet non si attiene esclusivamente al grande esempio di Michelangelo Merisi, ma dimostra di avere osservato altresì interpretazioni del metodo caravaggesco già di 'seconda mano': alquanto 'citando' da un van Honthorst (per le 'Tentazioni di San Francesco' del 1624), da un Manfredi, fors'anche da un Valentin. Infatti il Vouet, al pari di un Manfredi, di un Valentin e di altri, non poteva accettare — per temperamento e per principio — quella assoluta assenza della *azione* e della *historia*; quella *firmitas animi et corporis*, che il Caravaggio invece esprimeva nel rigore stesso della sua 'riforma'; ma che, è noto, gli verrà inflessibilmente rimproverata come un grave difetto dai suoi contemporanei. Opere più strettamente caravaggesche del Vouet, come la splendida 'Suonatrice di chitarra', gli 'Amanti', o la più 'chiarista' e gentileschiana 'Erodiade' della Galleria Nazionale d'Arte Antica, esprimono infatti un più avviato, fluido e sensuoso scioglimento della *azione* rappresentativa, rispetto al Caravaggio, che ama piuttosto 'presentare' che 'rappresentare'. Tuttavia, in tali sue, più intransigenti, sperimentazioni 'alla caravaggesca', Simon Vouet dimostra anche di aver studiato, direttamente e soprattutto, sui dipinti del Caravaggio, guardando segnatamente opere come il 'Suonatore di liuto' di Monaco⁵, il 'Narciso' della Galleria Nazionale d'Arte Antica, la 'Madonna di Loreto' o dei Pellegrini, la 'Madonna dei Palafrenieri', ecc.

Particolarmente la 'Suonatrice di chitarra' conferma che l'accostamento del Vouet alla maniera del Caravaggio, se è stato discontinuo, è stato tuttavia partecipante, serio, concreto, nel suo genere; non può definirsi dunque un modo di impegnarsi facile, svagato o superficiale, da parte del pittore francese. Il quale alterna facilmente le 'maniere' italiane; e finirà poi per trasferirsi definitivamente nel campo culturale poussiniano di ascendenza classicista e neoveneziana. Ma quando è stato caravaggesco, Simone lo è stato

sul serio, e in piena regola: come un interprete intensamente consapevole delle possibilità espressive implicite in una riforma, quale quella naturalistica del Merisi, estremamente esclusivista.

Del resto, la adesione del Vouet al credo naturalistico esprime una condizione psicologica non molto discosta da quella di altri pittori francesi, olandesi o fiamminghi operanti a Roma e in Italia fin verso il 1630. Tale condizione, cioè (diversa da quella dei pittori italiani coevi) consiste, suppongo, in un più pronto e assai meno ‘animoso’ attuarsi psicologico del loro approccio ai metodi caravaggeschi, o bolognesi, o toscani, o di altre Scuole italiane del Seicento. Al pari del Vouet, altri pittori oltramontani operanti allora in Italia dovettero occupare, spontaneamente, una posizione di critico ‘distacco’, che li rese probabilmente più pronti a cogliere, ad appropriarsi; e conseguentemente meno esitanti ad allontanarsi, ritornare, o alternare, l’imitazione *troppo naturale* del Caravaggio, con il *Colorito di Lombardia*, o la *bella Idea* dei bolognesi.

Alternare, ma ancora ‘conciliare’ le maniere pittoriche, dunque, da parte di un Simon Vouet. Il che significa che (come nel caso della ‘Suonatrice di chitarra’) il nostro non sia stato — quando lo è stato — un interprete invece coerente, intenso, e moralmente consapevole, del verbo naturalistico di ascendenza caravaggesca. Ma queste alternative (prima del suo passaggio definitivo in campo classicista) indirettamente spiegano le ‘difficoltà’ cronologiche, per quanto concerne i dipinti italiani del pittore francese⁶.

Sappiamo che, di ritorno da Costantinopoli, Simon Vouet dimora a Venezia nel 1612. Alla fine dell’anno 1613 egli raggiunge Roma. Nel 1620 viene chiamato a Genova, dove stringe amicizia con Bernardo Strozzi. Altre città italiane sicuramente visitate dal Vouet, durante il viaggio di ritorno a Roma (1621), sono state Modena, Parma e Bologna. Nel 1624 l’artista veniva nominato principe dell’Accademia di San Luca; sposava la pittrice Virginia da Vezzo (1626); ritornava definitivamente in patria, a Parigi, nel 1627. Possediamo pertanto due opere di sicuro riferimento per l’attività romana di Simon Vouet: la citata ‘Natività della Vergine’ in San Francesco a Ripa, citata dal Titi (1674) come prima opera di destinazione pubblica del pittore a Roma; e le tele di San Lorenzo in Lucina, del 1624.

Come situare, entro questi termini cronologici, opere come la ‘Suonatrice’ di Casa Patrizi, o gli ‘Amanti’ della

*Aggiunta a
Simon Vouet*

*Aggiunta a
Simon Vouet*

Galleria Pallavicini, di più stretta osservanza caravaggesca? Si tratta di dipinti che (particolarmente la 'Suonatrice') esibiscono, evidentemente, una maturità piena dell'artista, una cultura ricca e complessa; un'esperienza, insomma, che mi sembra presupporre la precedenza cronologica dei dipinti citati in San Francesco a Ripa e in San Lorenzo in Lucina. In altri termini (ma la mia proposta non può essere che ipotetica), la 'Suonatrice di chitarra' spetta, non all'esordio romano del Vouet, rientra bensì in una 'ripresa' caravaggesca tardiva, e però maggiormente decisa e valida, che il pittore francese dimostra in opere verosimilmente eseguite tra il 1624 e il 1626. Dunque: una ripresa naturalistica 'in ritardo'. Un fatto, del resto, comune ad altri pittori d'oltralpe attivi in Roma, ancora tra il '20 e il '30; e basterà ricordare, nel genere diverso dei *bamboccianti*, il caso di Peter Van Laer.

Luigi Grassi

NOTE

¹ H. Voss, nel *Künstler-Lexikon* di 'Thieme e Becker' (Lipsia, 1940), XXXIV.

² R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in 'Proporzioni', (1943), I, p. 56, nota 76.

³ H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom* (Berlino, 1924), p. 476.

⁴ La stretta relazione stilistica tra la 'Suonatrice' Patrizi e gli 'Amanti' Pallavicini mi è stata fatta notare dal Prof. Roberto Longhi. Gli 'Amanti' della Galleria Pallavicini, ancora inediti, si possono però considerare, intanto, in base alla foto del Gabinetto Fotografico Nazionale, Serie E, N. 29512.

⁵ Restituito al Caravaggio dal Longhi ('Proporzioni', cit., 1943, p. 10, fig. 11).

⁶ Aggiungo che il periodo caravaggesco del Vouet è stato particolarmente considerato da H. Voss: *Die Caravaggeske Frühzeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier*, in 'Zeitschrift f. b. Kunst' (1924), p. 56 e ss.

L'«Agar nel deserto» di Francesco Cozza.

Il recente studio della dott.sa Mortari, che dalle pagine di questa stessa rivista ha richiamato l'attenzione sul nome di Francesco Cozza¹, uscito dall'ombra solo nel 1928 con il saggio dedicatogli dalla signora Lopresti², mi sollecita a presentare agli studiosi un nuovo importante dipinto del maestro, che era alcuni anni or sono a Broadlands, nello Hants in Inghilterra, nella collezione Mount Batten of Burma /tavola 35/.

Ammesso che non torni subito alla memoria l'«Agar» del Museo di Copenaghen, semi-ignorato per lo più, ma firmato in tutte lettere dal Cozza nel 1664, e che qui riproduco /tavola 36/ per la sua palmare identità con il quadro da me trovato; i riscontri con le altre opere avanzate del calabrese, dagli affreschi di Valmontone alla pala del Museo di Berlino, sono così stringenti da non lasciar dubbi circa l'appartenenza a lui del nuovo esemplare, che merita certamente d'esser tenuto in molto conto fra i quadri del tardo Seicento romano.

L'inserto bilanciato delle tre figure, al largo del paesaggio, rinnova il metro strettamente domenichiniano con cui certa parte della pittura accademica del secolo decimosettimo ritenne di perpetuare il supremo equilibrio di Raffaello.

Ma il risultato, che è vibrante, e che qui è assai più proprio del Cozza di quanto non lo sia nel quadro di Copenaghen, tiene, pur nella calcolata solennità, di quella speciale asprezza, che svela in tutti i buoni lavori del maestro il punto esatto in cui gli intenti incolti della sua mente provinciale quasi sempre si riscattano, per consentirgli di ritradurre con freschezza anche i brani più ardui, perché troppo scelti, dalla colta pittura del momento.

V'è, insomma, il tratto di una forza indomata, anche se assuefatta, che è un punto in vantaggio pure di un altro provinciale del sud d'Italia, ammiratore e seguace del Domenichino, Antonio Barbalonga.

Ciò che, però, rende oltremodo insolito il quadro inglese qui riprodotto, insieme al dipinto di Copenaghen, è lo sviluppo che vi prende la rappresentazione paesistica, i cui precedenti più esplicativi vanno ravvisati sicuramente nell'affresco del «Fuoco» a Valmontone, che è del 1660-61, ma la cui spiegazione storica mi pare che comporti un ulteriore approfondimento della vicenda culturale del Cozza.

La dott.sa Mortari s'è già provata a questo, con acume, quando ha rilevato che nella pala di S. Maria della Cima a Genzano l'impulso pittorico più avvertito venne dalla direzione del Lanfranco³. Ma l'osservazione sarebbe stata più fruttuosa se, tenendo da un canto il problema dei rapporti coi pittori napoletani, a mio avviso da limitare al solo Mattia Preti, non avesse mancato di avvertire che la sparizione del Lanfranco dalla scena pittorica di Roma, avvenuta quando il maestro se ne morì, quasi vent'anni prima, nell'ormai lontano 1647, imponeva di cercare piuttosto in direzione dei pittori moderni che ebbero qualcosa per esser considerati continuatori del parmense.

*L'«Agar
nel deserto»
di Francesco
Cozza*

L'«Agar nel deserto» di Francesco Cozza

Riguardando le riproduzioni della bellissima pala di Genzano, i nomi che mi tornano a mente con maggiore insistenza sono quelli di Giacinto Brandi e, soprattutto, di Pier Francesco Mola.

Si confrontino, ad esempio, il San Pietro e il San Paolo del quadro di Santa Maria della Cima con questo 'San Pietro' del Museo di Dijon, che mi pare sia giusto restituire al Mola in persona.

Ora non può essere un caso che proprio il focoso pittore ticinese avesse preceduto il Cozza a Valmontone; anzi, che lo avesse avuto subito quale collaboratore, come ora risulta dettagliatamente dai documenti⁴.

Se lo si riguarda sotto l'aspetto che gli rendono proprio i quadri come il 'Tancredi' della Kress Collection al De Young Memorial Museum di San Francisco⁵, è anche il Mola, infatti, quegli che può dimostrare persuasivamente a quali modelli il Cozza si rifacesse, per le rare ma ampiissime aperture del suo sguardo sui fondali paesistici di entrambe le redazioni dell'«Agar». Ed è l'ambiente romano riflesso a Valmontone quello che può saldare ciò che rimane di insoluto tra la maniera chiara del Mola e la maturazione di codeste inattese sortite del Cozza.

La Signora Lopresti ebbe un tratto felice quando alluse, parlando degli affreschi di Villa Pamphili, alla 'fronda di lecci e querce che Gaspare Poussin non avrebbe ricusati'⁶. Oggi l'allusione deve essere rinforzata, e mutata in argomento critico, dacché il Poussin minore, Gaspar Dughet, il quale del resto stava già dipingendo, a quest'epoca, i ben noti capolavori per le chiese romane, ebbe parte anch'egli nella decorazione di Valmontone⁷.

E il Dughet era in grado di dare tali esempi, nel genere, da aprire menti anche meno pronte di quella del Cozza calabrese.

Ferdinando Bologna

NOTE

¹ L. Mortari, *Aggiunte all'opera di F. C. 'Paragone'* n. 73 (gennaio 1950), p. 17.

² L. L. Lopresti, *F. C. 'Pinacotheca'* (1928-29), p. 321 ss.

³ L. Mortari, *op. cit.*, p. 17-18.

⁴ Si veda, infatti: L. Montaldo, *Gli affreschi del Palazzo Pamphili in Valmontone 'Commentari'* (1955), anno VI, fasc. 4, p. 267 ss. Si badi, per giunta, che la partecipazione del Cozza all'impresa di Valmontone non fu, probabilmente, limitata al solo 'Elemento del fuoco'. La 'Personificazione dell'Asia', per esempio, riprodotta a tav. LXXVI, fig. 3 del saggio citato, ricorda così vivamente l'«Estate» e l'«Inverno» dipinti

dal Cozza in Palazzo Altieri (cfr. Lopresti, *op. cit.*, p. 331, figg. 8, 9), L'«*Agar*» che può esser quasi certamente ritolta al Mola e assegnata al calabrese. *nel deserto'*

⁵ Cfr. *The S. H. Kress Collection in the M. H. De Young Memorial Museum* di Francesco Cozza (San Francisco, 1955), pp. 60-61.

⁶ L. L. Lopresti, *op. cit.*, p. 327.

⁷ Cfr. in proposito di nuovo L. Montalto, *op. cit.*

N. B. - Con l'occasione, segnalo che un altro importante inedito di Francesco Cozza è la 'Cleopatra', conservata nel Museo Chéret di Nizza, tutt'oggi sotto l'attribuzione a Guido Reni (n. 69 della terza sala).

Due 'ritratti' romani: un Giaquinto e un Guglielmi.

Tra i quadri della Galleria dell'Accademia di Vienna è questo sorprendente 'S. Filippo Neri in preghiera' (a olio su tela - cm. 98,4 × 74,2) /tav. 37/, passato, come indica il recente itinerario (*Katalog und Führer der Gemäldegalerie*, 1955, I, n. 70, pag. 41, a cura di Ludwig Munz) attraverso le attribuzioni più svariate e solo in alcuni casi indicative; certo sempre più orientanti del recente cartellino che riferisce il dipinto, sia pure con un punto interrogativo, e c'è di che, a Giacomo Cavedone, riprendendo un'indicazione del Kutschera - Woborsky (1922). Così in un certo senso erano meno lontani dal vero, almeno quanto a cronologia, i riferimenti del Benesch al Crespi, e poi al Benefial.

Si tratta invero di Corrado Giaquinto napoletano, in uno dei momenti più alti ed inattesi. Un Giaquinto in atteggiamento così sensibile e moderno da fornire più d'una sorpresa a chi non abbia famigliare tutto lo svolgimento di quella pittura, ed in particolare gli anni spagnuoli, dal 1752 al '61, che furono sotto il segno d'una maturità decisiva. I riferimenti del quadro viennese sono infatti con opere divise ora fra il Prado ed il Museo Provincial di Valladolid; eseguite quando il pittore divideva le giornate sue tra i lavori al Palacio Real di Madrid e le dispute all'Accademia di S. Fernando, preoccupato di difendere il posto di primo piano che si era procacciato come 'pintor de camara', e soprattutto attento ad arginare, polemicamente, per via di pittura, il nuovo astro sorgente, la stella del Mengs. E una frase precisa su quella situazione, sulla posizione del Giaquinto come erede della tradizione più schiettamente giordanesca, e sull'importanza di quei riflessi entro il connettivo spagnuolo, è stata scritta dal Lanzi, quando parlando di Corrado Giaquinto in Spagna precisava: 'Il gusto della Spagna, che lungo tempo aveva conservato i dettami della scuola fonda-

Un Giaquinto e un Guglielmi tavi da Tiziano, era cangiato già da più anni: ammiravasi il Giordano, il suo spirito, la sua franchezza, la sua fretta, qualità ch'ella riscontrava in Corrado. Durò tale applauso anche dopo che il Cav. Raffaello Mengs ebbe prodotto il suo stile...’

Sono anzitutto interessanti, a confronto preciso del quadro di Vienna, il ‘S. Francesco di Sales e la Chantal’ delle Salesas Reales a Madrid e alcuni bozzetti che dovevano certo risultare tra le cose più positive di quegli anni: ed erano i bozzetti per gli affreschi del Palacio Real, e precisamente per la Cappella e lo scalone: tra i primi il n. 109 ora al Prado, con la ‘Gloria di S. Lorenzo’, da cui l'affresco riprenderà le figure essenziali dell'Eterno Padre e dell'Abramo, che ancora pare tratto da un disegno cinquecentesco, in un'intensità luminosa nel rapporto dei gialli e dei bianchi, a testimoniare il profitto sicuro tratto dalle soluzioni dell'ultimo Giordano nella Cappella del Tesoro a S. Martino in Napoli. Accanto resta indicativo per questi riguardi, ed è stato rilevato proprio nei confronti d'una cultura che dové nutrire il giovane Goya, il n. 103 con il ‘Trionfo di Bacco’, al Prado, bozzetto preparatorio per l'affresco destinato al Palacio Real, dove il Giaquinto ripeteva un affresco eseguito prima del 1740 per la torinese Villa della Regina; condotto allora con altri intenti e risultati in una sala che pure, fortunatamente, era immune dalla collaborazione di cui il Giaquinto si era largamente servito a Torino, e tale invece, nel paesaggio aperto e nella ‘verità’ della raffigurazione in primo piano, da piacere più tardi al Guglielmi nel suo soggiorno torinese.

Questa premessa al Giaquinto iberico era necessaria prima di presentare il dipinto viennese per cui sarà decisivo il confronto, per chi non facesse credito al pittore per uno svolgimento così complesso (quasi che il passaggio da S. Nicola dei Lorenesi, Roma, 1732, a S. Giovanni Calibita, Roma, 1742, ed infine in Spagna nel Palacio Real di Madrid e nelle chiese, e ad Aranjuez e a Saragoza, si spiegasse altrimenti che con un temperamento pittorico dotatissimo e capace in se stesso di rinnovamento), il confronto è dunque, si diceva, con le tele ora al Museo Provincial di Valladolid, (Foto Mas. 10457 e 66613) di cui la seconda ancora si può considerare studio di già elaborato per la volta maggiore della Capilla Real, nel Palacio madrileño, poi risolta con varianti interessanti /tav. 38/. E sono i medesimi toni serici, in oscillazioni improvvise, sommesse, animate a tratti in una pittura in cui egli si era provato fin dagli anni romani, e specie a S. Nicola

dei Lorenesi nel '32, e a S. Lorenzo in Damaso nel '35, ma ora certamente dispiegata con sottigliezza maggiore, alleggerita in una nuova mescolanza di lumi, la novità del Giaquinto: la stessa che interesserà, come sapienza di mestiere, cosa sempre essenziale per un pittore, e come foga di patetica sostanza poetica, e pittorica, il Goya romano e poi al suo ritorno in Spagna. E basterebbe ad attestarlo una opera del Giaquinto di quegli anni quale 'L'orazione nell'orto' ora al Prado n. 107.

Per questi riguardi il 'S. Filippo' di Vienna, quasi un ritratto in verde, è un'aggiunta per più lati interessante al catalogo del pittore napoletano circa il 1760, e suscita il desiderio vivo di conoscere un altro ritratto che il Ponz citava nel suo *Viaje*, (T. X, Carta IV) al Monasterio de El Paular, rappresentante a più di mezzo corpo al naturale il 'San Toribio Mogrovejo'. La presentazione moderna del quadro viennese, intessuto di grigi azzurri e verdi marezzati sulla pianeta trapunta d'oro, a risvolti rossi foncés, e bianchi spessi d'un impasto grandioso nei pizzi veri, lo rende assai meno 'borbonico' del ritratto che lo stesso Giaquinto aveva dedicato al virtuoso Farinelli, ora al Liceo musicale di Bologna, e pure non lontano da quel tempo, ma certo legato ad una ritrattistica di parata, e imponente come un gran frontespizio dell'epoca; proprio per quest'empito, credo, riferito ostinatamente, sia pure sbadatamente, all'Amigoni, sotto questo nome esposto a Firenze nel '22, e come tale scelto ad illustrarne, la voce del pittore veneto nell'Encyclopédie Italiana, malgrado la precisazione del Longhi nelle pagine dedicate al Traversi fin dal '28, che non lasciava dubbi sul temperamento del quadro e sulla sua collocazione. Ma accanto il quadro viennese ci tramanda notizie più mature del Giaquinto, come i bozzetti di Valladolid, ed i numerosi disegni che affiancavano i lavori spagnuoli e sono ora al Museo di S. Martino, (cfr. F. Causa, Cat. 1953, n. Inv. 20759 - 20794 - 20788 - 20620 - 20790 - 20785 - 20789 - 20786 - 20787 - 20793 - 20791) e colpisce come quelli per il grado sottile di estrema verità, intesa con una singolare intima vena, che aveva suggerito al pittore nell' 'Incoronazione' di Valladolid, corazze di grigio iridate, e piviali intrisi di luce solare, ad accendere d'un lume inedito un paradiso rocaille, dove appaiono i Santi in estasi serene, in contrasto con le scene di devozione sontuosa della tradizione napoletana di ascendenza solimenesca. Una reazione che a Napoli, riallacciandosi al tardissimo Giordano, aveva

*Un Giaquinto
con Guglielmi*

*Un Giaquinto
e un Guglielmi*

conosciuto l'intervento di Giacomo del Pò, del De Matteis, del Vaccaro junior, e del primissimo De Mura. Ma aveva avuto nel Giaquinto un accento preciso, per cui i legami suoi si spostano, decisamente; per quanto riguarda i francesi, ad esempio, dal Lemoyne al miglior Peronneau. Si confronti, per cogliere questo passaggio un'opera del Giaquinto di qualche anno precedente il quadro di Vienna, ora in Coll. priv. a Barcellona, e ancora d'una leggerezza rococò un pò mièvre, come di certi Battesimi di Restout, con una vena di raffinate decadenze, e si tratta di un 'Sogno di S. Giuseppe' /tav. 39a/ di cui esiste la replica a Montefortino, com'è la sorte di tante invenzioni del Giaquinto. (Così è per il 'S. Filippo' di Vienna, di cui è una copia interessante ma nella qualità propria che contraddistingue i quadri di Montefortino, in coll. privata a Bologna, a me resa nota dall'Arcangeli). Di fronte al dipinto di Barcellona la conclusione del quadro di Vienna a ritrarre il Padre Filippo, io credo, nella stanzetta della Vallicella, è invero verso una singolare capacità di raffigurazione pittorica, con diverse intenzioni, accanto al ricordo di certa pittura seicentesca, il tardo Reni, ad esempio, ma niente Cavedoni!, in una sottile malinconia a rendere pianamente il grigio a riflessi nei capelli d'una sua vera e umana bellezza, mentre la nicchia d'ombra a segnare lo sguardo, con una grafia tipica in Giaquinto, si fa ad un tratto intensa; il gesto delle mani dipinte in avorio acuto come una preghiera e per giunta accorata, sull'altare accennato, d'una semplicità accostante e quotidiana. Così se il particolare del ragazzetto in toni torrefatti ricorda i controlluce di Padre Pozzo, il risultato induce a pensare ai raggiungimenti arditi, e proprio in quegli anni circa il 1760, del miglior Peronneau; e ancora ai ritratti del LaTour, l'*'Abbé Hubert'* leggente, ad esempio, ch'era stato presentato al Salon del 1746, ed è ora a Ginevra. Su quella strada le tappe dei francesi saranno di varia portata, e per questa via si era ad evidenza iniziata la polemica con molta scultura celebrativa tipica della rocaille: 'ces surfaces gondolées, ces lignes zigzagantes, l'amabilité instantanée...' e non posso dimenticare, quasi come un epilogo, la lettera del Voltaire a Madame de Neker, dopo la malattia del 1770, quando, rifiutando di posare per Pigalle, consigliava, parlando del suo volto distrutto, di prendere a modello piuttosto un 'biscuit' di Sèvres.

A Roma la reazione per la magniloquente ritrattistica barocca si era avviata per tempo, agganciandosi agli esempi,

d'una sobrietà rara, di Carlo Maratta, e nei casi più arditi alla tradizione più antica napoletana, (ancora Ribera, per il Traversi). E vi si trovarono affiancati, circa 1750, negli anni in cui a Roma lavorava appunto il Traversi al memorabile ciclo di S. Paolo, Gregorio Guglielmi, il Benefial, a trasporre una fermezza di pittura neo-carraccesca in un rigoglio vero di scene naturali, e riscattare con nuove ragioni anche le intenzioni melodrammatiche, ed il Subleyras.

Prima ancora, circa il secondo ed il terzo decennio del secolo, con il Masucci, seguendo vie opposte alla tradizione che faceva capo al Baciccio, e legandosi al Maratta con una ripresa di sensibili e meditate eleganze, era stato l'accenno, timido in realtà, ad una sobrietà ch'era ugualmente lontana da certo colore trinciato alla brava del tardo-barocco, come da certa frigidezza neoclassica, e non era stato estraneo l'esempio di Francesco Trevisani. Il Pascoli nel manoscritto ora alla Biblioteca Comunale di Perugia, stendendone la 'Vita' ricordava di lui un numero considerevole di ritratti, a noi noti da pochi esemplari: il Conte Pachta a Praga, del 1696; gli Autoritratti degli Uffizi, 1682, e Pommersfelden, 1717; il Cardinal Ottoboni firmato e databile 1696, ora al Bowes Museum di Barnard Castle; (cfr. 'Burl. Mag.', aprile 1953); e tra quelli appartenenti a collezioni inglesi ab initio, il Lord Tisdele firmato e datato 1723 (cfr. 'Burl. Mag.', luglio 1955) che costitui un precedente di notevole importanza per l'inglese Ramsay, a Roma nel '36, '38 e poi pittore di corte di Giorgio III, e se ne veda a questo proposito il ritratto di S. Torriano, del 1738, a Berwickshire. Essi erano il risultato di una pittura che fin dagli ultimi anni del '600, ed i quadri di San Silvestro in Capite sono appunto del 1695, intendeva cogliere con eleganza raffinata un'intimità filtrata dalle cose stesse, con un patetismo inconfondibile, di Francesco Trevisani.

Negli stessi cartoni che dovevano servire per i mosaici di S. Pietro, nella prima cappella a sinistra dedicata al Sacramento del Battesimo, anch'essi rammentati dal Pascoli e databili 1709, il Trevisani proponeva, in un complesso che pure doveva accompagnarsi agli esempi di Ciro Ferri, e del Passeri, una versione intimista d'un fatto evangelico; e ancor più lo erano le intenzioni nei cartoni iniziali: se ne veda il gruppo attualmente in Vaticano nell'Aula delle Benedizioni, con un 'Battesimo di Pietro' (n. Inv. 1645), un 'Battesimo di Costantino' (n. Inv. 1646), ed un terzo da me recentissimamente incontrato nei Depositi della Vaticana

*Un Giaquinto
e un Guglielmi*

Un Giaquinto e un Guglielmi con un ‘Battesimo dello schiavo’ (n. Inv. 2016; attr. a Scuola Italiana del Sec. XVIII) /tav. 39b/, d’una sottigliezza di grigi e azzurri rosati sommessamente da cui partirà molta pittura del Mancini e del Masucci; e per quest’ultimo il confronto con Trevisani diviene puntuale proprio per gli esempi, del Masucci, ora a Firenze, Corsiniana, ritratto Altoviti, del ’35; ritratto Banchieri già in duplice versione alla Rospigliosi Pallavicini, del ’38; ritratto dello Juvarra all’Accademia di S. Fernando, Madrid, e replica alla S. Luca, Roma, c. 1735. Ma per merito del Giaquinto soltanto, il ritratto ancor minuto del Trevisani e del Masucci acquisterà ben altra vivezza e ariosa sostanza, in una tessitura ansiosa e duttile com’era la temperie più vera dell’ultimo rococò, slegata da ogni residuo chiaroscurale solimenesco: in questo senso il colore brilla in tocchi minimi e preziosi, sullo sfondo grigio e trasparente del quadro viennese.

Per altra parte, come s’è accennato, erano le più valide intenzioni del romano Guglielmi, del Benefial, del Traversi e del francese Subleyras. Ed è opportuno a questo punto render noto un esemplare sicuro del Guglielmi /tav. 40/, a me fatto conoscere dal Longhi, e già a Roma presso il Principe Massimo: un ritratto dedicato ad un Monsignore di Foligno, ma piuttosto in abito di ‘honnête homme’. La pasta sensuosa a rilevare le ombre intense, corpose, a segnare i cappelli a zazzera mossa, e rialzare in bianco luminoso la manica plissé ed il pizzo sobrio, sul nero, ma ancor più lo sguardo umanissimo di chi non si è affatto impreziosito, ma si è abituato, tranquillo, a ‘coltivare il proprio giardino’, rivelano la mano del Guglielmi, in primis attestata dalla firma; in questo caso non certo marginale e superflua per l’attribuzione, che senza di essa avrebbe certo oscillato a lungo, confondendo le carte di fronte alla sobrietà intensa di questo dipinto, a danno del Guglielmi ritrattista e di una più precisa conoscenza della pittura romana circa il 1750.

Andreina Griseri

A P P U N T I

Due documenti in cerca di riferimento.

Sono nell’Archivio Borghese conservato nell’Archivio Segreto in Vaticano, dove la cortese comprensione del Principe Flavio Borghese ha permesso a me e al dr. Faldi di compiere le ricerche relative alle opere d’arte che fanno e facevano parte della raccolta Borghese. Ma quanto vasto fosse il dominio della casa principesca al tempo di Paolo Vº

e nei secoli successivi, e attraverso i matrimoni e le alleanze, quanti interessi comprendesse, l'Archivio rivela continuamente con il recupero di notizie che non riguardano direttamente i Borghese od opere pervenute, ma che, per l'importanza degli argomenti a cui si riferiscono, non possono essere lasciate in disparte.

Due documenti in cerca di riferimento

Il primo dei documenti che produco si trova nel Vol. 7378 che comprende vari Inventari per lo più di oggetti non artistici, mobili, abiti, ecc. che si trovavano nelle ville suburbane e nei feudi dei Borghese. In un foglio volante, certo incluso in quel volume senza un preciso rapporto, è il pagamento che trascrivo:

'Io Jac.^o della Porta ho ricevuto dall'Ill.mo Sig.r Fabio santa croce scudi quaranta quattro di mta per frutti della Campag.a de scudi 400 simili tra noi e sonno per l'anno corrente cominc.^o il di 12 di giugno p^o pass^o da finir come segue conti da Ms. Gio. Batta Guidami qto di 28 di aprile 1586 In Roma sc. 44

Jac.^o della Porta'

Nel retro:

*'Del Sig.r Jacomo della Porta
Porta scudi 44
frutti di Camp.a d'Offizi'*

Moglie di Francesco Borghese fu Ortensia Santacroce, e Francesco era fratello di Camillo, divenuto Papa col nome di Paolo V^o. Questo spiega come una carta della famiglia Santacroce sia finita nell'Archivio Borghese. Ma i rapporti di Giacomo della Porta con i Santacroce non credo siano noti. Non sembra che il pagamento di 44 scudi dai 400 pattuiti, debba riferirsi ad un lavoro eseguito, ma piuttosto si direbbe per il canone di un affitto o cessione di terre, come molte volte accade di trovare, sebbene sempre dal nobile al meno abbiente, e non, come sarebbe in questo caso, da Giacomo della Porta a Fabio Santacroce. Il documento non è, per ora, chiaro. Spero lo divenga ad una più esatta lettura, per qualche studioso dell'architetto romano.

Il secondo documento riguarda Nicola Poussin. Si trova nel Vol. 6659. *'Filza delle Giustificazioni dei Pagamenti fatti da Gio. Carbone M^{rō} di Casa dal prmo Gennaro att.^o Decembre 1628'* e comprende i conti di Marcan-tonio Borghese, primo erede del Fidecomisso. A carta 283 reca:

'L'Ecc.mo Sig.r Principe di Sulmona deve dare per altrettanti spesi da me in far fare un Quadro depinto in tela con la Concezione della Madonna alto pal.

(sic), largo pal. (sic) fatto da Monsù Nicolo Possino francese, et doi altri Quadri di mezze figure uno con San Gio. Batta., l'altro con San Gio. Evangelista fatti dal med.^o per prezzo di scudi quaranta m.ta sc. 40

E più spesi in tele, telari, imprimate scudi doi sc. 2

E più spesi in Azzurro oltramaré per il manto della Madonna sc. 1

Somma sc. 43 mta

Et detti quadri sono stati fatti per mandarli in Spagna.

Gio. Carbone M^{rō} di Casa'

Due documenti in cerca di riferimento Esistono ancora i tre dipinti del Poussin a cui si riferisce questo pagamento?

Il dono di Marcantonio Borghese a chi era indirizzato? È lecito supporre allo stesso sovrano spagnolo, ma la 'Concezione della Madonna', i 'SS. Giovanni Battista' e 'Giovanni Evangelista' non appaiono elencati da alcuno degli storiografi del Poussin. Bisognerebbe cercare negli elenchi antecedenti l'incendio del Pardo per vedere se non siano inventariati tra i dipinti perduti in quel disastro, e forse già allora senza più il nome illustre; oppure nelle case di qualche nobile spagnolo a cui Marcantonio fece tale dono; o ancora emigrati in Inghilterra, con gli acquisti fatti dall'Italia e dalla Spagna, prima di varcare l'Oceano.

È dunque una semplice segnalazione che dò, con questo pagamento, certo rimpiangendo che Marcantonio Borghese, Principe di Sulmona, non abbia tenuto per sé e non abbia incluso nel Fidecommissio, opere tanto importanti.

Paola della Pergola

ACETILENE XV

Realismo.

Sogno di andare in bicicletta per strada campestre ma alla curva il freno non risponde.

Non mi perdo d'animo anche se a destra vedo un burrone: cerco di frenare col piede, di buttarmi col corpo in dentro, vada pure la bicicletta.

Va, infatti ed io con essa e me la lascio sgusciare fra le gambe mentre pianto le unghie nel pietrisco, addento fili d'erba. Come pesano le scarpe in quei momenti! È soltanto per un miracolo di coda che riesco ad appoggiare il gomito e quando il gomito è saldo tutto il resto si ricupera.

La coda: avevo dimenticato d'averla e perché l'avevo.

Tante volte avevo guardato i gatti sicuri sulle ringhiere, fili di ferro, grondaie e come si equilibravano con la coda ma non pensavo che sarebbe capitato anche a me.

Passato il pericolo la coda, una coda grossa come di leopardo, ecco, un affare così, morbida, ubbidiente, lascia il mio corpo e riprende il lungo viaggio nel tempo che ha percorso per venirmi ad assistere nella pericolosa congiuntura.

Grazie, coda.

*

Appendice. L'analisi di questo sogno me ne prospetta, tra gli altri moventi, anche uno linguistico. Niente di più

probabile che il gomito si sia automaticamente tradotto in 'coude' e di lì sia cresciuta la coda. Comuni sono nei sogni questi scambietti, frequente la priorità dell'effetto sulla causa, come della reazione sull'azione e, godendo ancora i sogni d'una certa qual libertà, d'una relativa assenza di praticità come d'una qualche indipendenza dagli stimoli della menzogna, va da sé che restano buon campo di studio per quell'altro stato che si intende di veglia dove si concatenano gli stessi fenomeni con minore purezza e disinteresse.

A fresco.

Povero X, è a letto da una settimana per un travaso di bile venutogli a leggere su un giornale per la firma d'un sommo che i dipinti di Puvis de Chavannes al Pantheon di Parigi sono degli 'affreschi'.

Nel delirio gemeva 'neanche le cose più elementari'...

Andrò a consolarlo con la citazione di casi infiniti dove film e romanzi sono paragonati ad affreschi e talvolta ma meno di frequente ad acquarelli, a delicati acquarelli.

Raro il confronto con tempere, encausti: mai mi è accaduto di leggere 'il tal film, deliziosa «maniera nera», pregevole «vernice molle», il tal romanzo, più che una tempера grassa, una falsificazione ottenuta volgarmente con le matite Stabilo'.

L'affresco, si sa, va d'accordo con l'idea delle grandi dimensioni coperte di colori su muro, con l'opinione di grandi cicli pittorici ai quali, per analogia, può essere paragonata l'opera di Puvis de Chavannes nel Pantheon di Parigi.

Comprendo tuttavia la reazione di X che ad ogni nuova stagione varca la frontiera per correre al Pantheon ad assicurarsi che Puvis de Chavannes è sempre dipinto ad olio su tela incollata al muro e per questa sua certezza si crederebbe in diritto di prendere il posto culturale che occupa il sommo che egli pretende di aver colto in fallo: mentre potrebbe tutt'al più iscriversi a Lascia o raddoppia per vincere una volta tanto quello che il suo culturale nemico guadagna ogni mese.

Spirito di Ginevra.

Fra le tante persone abjette che per un motivo o per l'altro son rimaste scornate dal nuovo spirito di fraternità che unisce i popoli, l'amico Galdino, senz'essere un mercante

di cannoni né un reazionario bevitore di sangue, ha seri motivi di recriminare. Galdino, infatti, il professor Galdino, coltivava una sua specialità che l'ha fatto noto e autorevole in un certo campo degli studi che soprattutto nelle traversie del dopoguerra trova ampio sfogo e numeroso consenso.

Anche i professori Lenti e Frizzi concimavano campi adiacenti a quello di Galdino ma era stato questi sempre il primo ad alzare la testa dopo l'ultimo colpo di cannone, la finale girandola che preludeva alle opere di pace.

Lenti e Frizzi dovevano attendere che Galdino dicesse la sua e poi cominciavano loro e tutti e tre ce l'avevano fatta in diverse congiunture a spendere onorevolmente il loro tempo tra l'una e l'altra dichiarazione di guerra e di pace.

I lettori d'una certa età avranno già compreso che frutti coltivavano costoro nei loro particolari orticelli: Galdino il disegno infantile, Lenti il disegno dei pazzi, Frizzi il tatuaggio dei criminali. Chi non ricorda sul palco dei vincitori i visi pensosi e insieme soddisfatti del Galdino del Lenti del Frizzi con quella loro aria di voler dire ai generali, ai diplomatici, alle vedove... 'sbrigatevela con le vostre ceremonie che adesso tocca a noi...'.

E poco dopo l'orgia cominciava al segnale del primo razzo lanciato dal Galdino. Prima i bambini, poi i pazzi, ultimi i criminali. Chi avrebbe osato dire di no ai bambini, innocenti per di più dei massacri appena conclusi?

La questione del disegno infantile, sempre la stessa nel '48, nel '70, nel '12 e nel '19 come nel '45 dilagava ed era il Galdino a tenerne le chiavi, dalla guerra di Libia almeno, a riscuoterne i diritti, i pedaggi, nell'intontimento generale, nel bisogno di rinverginarsi, di bere acqua pura, di risalire alle origini. Il Lenti e il Frizzi facevano il resto coordinando i loro piani a lunga scadenza, economizzando le ideuzze, misurando col contagocce le riproduzioni sempre medesime, le prospettive sbagliate, le sirene disegnate sulla pelle, i logorifici dei dementi. Lo spirito di Ginevra li ha colti che hanno esaurito le munizioni: non capiterà più nulla da suscitare altri dopoguerra, ma già i maligni sussurrano che i nostri personaggi associati tramano un'opera monumentale sugli ex voto con tre prefazioni diverse: la popolare, la confessionale, la formalistica.

Soddisfazione.

X. Y. che osò insinuazioni sul mio comportamento umano ed il mio tratto nello scrivere, è stato cacciato da un paese

della valle d'Aosta, a furor di popolo, perché sorpreso con una mucca.

Ho troppa reverenza per la Mitologia da permettermi di non condannarlo ma, pare impossibile, queste cose capitano sempre ai maestri di purità.

Similoro.

Abbiamo avuto le nostre, nella vita: alti e bassi, fulgori e oscurità, onori e potenza talvolta, miseria e dileggio, persino... ma coi numeri d'oro ci siamo sempre divertiti allo stesso modo, specie in questo dopoguerra.

Cominciò, ricordiamo, con uno che ci confidò a proposito del pittore Villon 'sai, va avanti a sezione aurea'.

Lo chiudemmo in un angolo della mostra, per ulteriori spiegazioni, pronti ad uccidere. Il malcapitato ci scongiurò di non infierire, di lasciarlo andare, perché erano ricordi lontani, del liceo.

Balle, conoscevamo quel liceo, non vi si era mai parlato di 'sezioni auree', eravamo certi.

Più avanti ci dedicammo al sondaggio in alte sfere, interponendo persone: macché, matematici illustri venuti persino dal Nuovo Mondo cascavano dalle nuvole: 'Numeri d'oro?...' doveva essere una cosa medievale, di ben altro si occupavano in tempo di automazione, cibernetica...

'Pure, Villon, Calder... Prampolini'.

'Macché, fantasie, roba da dilettanti'.

Noi che sapevamo la storia e le definizioni ci rallegravamo tutti senza abusare del motivo: tanto più che la 'dimensione quarta', il fattore 'tempo', cominciava a far ridere ancora di più.

'Esperimenti in pittura di quarta dimensione!' Roba da campo di concentramento.

E proprio oggi ci è capitato in mano il volume 'Manuel théorique et pratique d'étagisme', Robert Veno - Flammarion, Paris 1955 che vuole goffamente insegnare ai cretini ad allestire belle vetrine, dove un paragrafo del capitolo 4º 'Technique de l'étagisme' è dedicato al Numero d'oro, o rapporto φ espresso dalla formola

$$\varphi = 1 \frac{\pm \sqrt{5}}{2}.$$

'Cette proportion dorée correspond dans la nature à des proportions dynamiques dans la construction des spirales'

les de certains mollusques, dans la formation des corolles de certaines fleurs et dans la proportion des corps humains équilibrés. Ses applications sont aussi curieuses que multiples. Voici la plus intéressante: la construction de rectangles aux proportions harmonieuses'.

Tanto risulta dunque, persino dal testo di Robert Veno, Chargé de Cours d'Étalage à l'Enseignement Technique. Vice-Président de la Fédération des Étalagistes de France e non avremmo nulla da obiettare se non riflettessimo che i numeri d'oro per il 'vetrinismo' servono in un caso solo: quello dello spettatore immobile con gli occhi sbarrati secondo la mediana ecc. ecc.... Non è questione quindi della 'dimensione quarta' nascente dal passeggiò degli sfaccendati, mentre cadono nell'argomento molte opinioni dei nostri cretinacci sull'arte geometrica e li rimandiamo perciò alle conclusioni dell'autore francese nel capitolo in questione.

'Tous les barèmes reposant sur la divine proportion ne peuvent évidemment pas être appliqués à des cas d'espèce innombrables, avec la rigueur totale et froide des principes mathématiques. Pour l'étagiste, ils ne constituent qu'une indication, une sorte de charpente pour le placement ordonné des grandes masses et des lignes d'intérêt majeur d'une composition'.

Che sono opinioni da sottoscrivere anche ponendo mente che in pittura, poi, secondo millenaria esperienza, volendone parlare e scrivere, millanta ed una sono le altre 'sezioni' delle quali può valer la pena d'occuparsi.

Sappiano comunque i patiti di queste castronerie che abbiamo preso l'abitudine di circolare con un compasso in tasca, che siamo pronti ad ogni confronto su qualsiasi marciapiede e che se ci imbatteremo in qualcuno farneticante di numeri d'oro che non dimostrerà di sapere cosa sono, ci riterremo in diritto di metterlo alla berlina citandone persino nome e cognome.

Italo Cremona

INDICI

di

PARAGONE

1956
ARTE

INDICE DEGLI AUTORI

(Le lettere fra parentesi dopo i titoli degli scritti indicano: (a) i saggi; (b) i contributi all'antologia di artisti; (c) gli appunti vari sui libri, mostre, ecc. Le citazioni in parentesi quadra si riferiscono ai brani riportati nell'antologia di critici. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista, il tondo la pagina).

[AFFÒ, Ireneo: Dai 'Dialoghi di Frombola', Parma, Carmignani, 1796; **79**, 82-88].

ARCANGELI, Francesco: Sugli inizi dei Carracci; **79**, 17-48 (a).

BERTELLI, Carlo: Roland de Virlois; **73**, 35-37, 37-39 (c).

— La Cappella dei Pazzi e Civita Castellana; **77**, 57-64 (c).

BLOCH, Vitale: La collection Courtauld à Paris; **73**, 61-64 (c).

BOLOGNA, Ferdinando: Il 'Carlo V' del Parmigianino; **73**, 3-16 (a).

— Lo 'Sposalizio di Santa Caterina' di Annibale Carracci; **83**, 3-12 (a).

— Inediti di Pellegrino Tibaldi; **73**, 26-30 (b).

— L'‘Agar nel deserto’ di Francesco Cozza; **83**, 58-61 (b).

— Ricordi di un ‘Cristo morto’ del Mantegna; **75**, 56-61 (c).

BRUGNOLI, Maria Vittoria: Inediti del Gaulli; **81**, 21-33 (a).

BRUNETTI, Estella: Situazione di Viviano Codazzi; **79**, 48-69 (a).

CAUSA, Raffaello: Francesco Nomé detto Monsù Desiderio; **75**, 30-46 (a).

CELLINI, Pico: Ricordi normanni e federiciani a Roma; **81**, 3-12 (a).

— Storia di una statua fittile; **81**, 54-58 (c).

CHASTEL, André: Il gusto dei ‘preraffaelliti’ in Francia; **79**, 3-16 (a).

- CREMONA, Italo*: 'Acetilene'; **81**, 59-64 (c).
 — 'Acetilene'; **83**, 68-72 (c).
- DELLA PERGOLA, Paola*: Due documenti in cerca di riferimento; **83**, 66-68 (c).
- ENGGASS, Robert*: Baciccio: Three Little Known Paintings; **73**, 30-35 (b).
- GARIN, Eugenio*: André Chastel: Marsile Ficin et l'art; **73**, 39-46 (c).
- GHIDIGLIA QUINTAVALLE, Augusta*: Inediti di Gaspare Traversi; **81**, 39-45 (b).
- GRASSI, Luigi*: Un disegno di Guido Reni; **81**, 13-20 (a).
 — Aggiunta al catalogo di Simon Vouet; **83**, 54-58 (b).
 — 'Giudizio e attribuzione' in Giampietro Zanotti; **79**, 79-80 (c).
- GREGORI, Mina*: Un'opera giovanile di Pietro di Giovanni d'Ambrogio; **75**, 46-51 (b).
 — Tre opere del Traversi a Castell'Arquato; **81**, 45-49 (b).
- GRISERI, Andreina*: Una traccia per il Cambiaso; **75**, 18-29 (a).
 — I bozzetti di Luca Giordano per l'Escalera dell'Esorial; **81**, 33-39 (a).
 — Una scheda per il Cerano disegnatore; **83**, 47-49 (b).
 — Due 'ritratti' romani: un Giaquinto e un Guglielmi; **83**, 61-66 (b).
- JAFFÈ, Michael*: Some Drawings by Annibale and by Agostino Carracci; **83**, 12-16 (a).
- LANDINI, Lando*: La mostra di De Staël a Parigi; **79**, 70-78 (a).
- LONGHI, Roberto*: Un collezionista di pittura napoletana nella Firenze del '600; **75**, 61-64 (c).
 — Ireneo Affò: dai 'Dialoghi di Frombola'; **79**, 81-82 (c).
- MAHON, Denis*: Un tardo Caravaggio ritrovato; **77**, 25-34 (a).
- MARCUCCI, Luisa*: Un crocifisso senese del Duecento; **77**, 11-24 (a).
- MORTARI, Luisa*: Aggiunte all'opera di Francesco Cozza; **73**, 17-21 (a).
- NAEF, Hans*: Ingres als Portraitist im Elternhause Bartolinis; **83**, 31-38 (a).
- NAVA CELLINI, Antonia*: Contributi a Melchior Caffà; **83**, 17-31 (a).
- PREVITALI, Giovanni*: Guglielmo della Valle; **77**, 3-11 (a).
- QUINTAVALLE, Armando e Augusta*: Una nuova opera giovanile del Parmigianino; **83**, 45-47 (b).

- ROLI, Renato*: Per un 'Incamminato': Giacomo Cavedoni; **77**, 34-50 (a).
- SANMINIATELLI, Donato*: L'esposizione di chiaroscuri agli Uffizi; **73**, 53-60 (c).
- TOESCA, Ilaria*: Un affresco di Pietro di Giovanni d'Ambrogio; **75**, 51 (b).
- Miscellanea di disegni a Venezia; **77**, 50-55 (b).
- Un codice inedito del Valturio; **77**, 55-56 (c).
- VALCANOVER, Francesco*: Affreschi sconosciuti di Pietro Longhi; **73**, 21-26 (a).
- [*VIRLOIS (de), Roland*: Prefazione alla traduzione degli 'Elemens de Physique ou Introduction à la philosophie de Newton' di G. J. s'Gravesande'; **73**, 37-38].
- VOLPE, Carlo*: Due questioni raffaellesche; **75**, 3-18 (a).
- Per Pietro di Giovanni d'Ambrogio; **75**, 51-55 (b).
- In margine a un Filippo Lippi; **83**, 38-45 (b).
- Sulla mostra dei dipinti senesi del contado e della Maremma; **73**, 47-53 (c).
- WEISE, Georg*: Gaudenzio Ferrari e il 'Parallelfaltenstil' della Germania Meridionale; **83**, 49-53 (c).
- [*ZANOTTI, Giampiero*: Dalla 'Storia dell'Accademia Clementina di Bologna', vol. I, Bologna, 1739; **79**, 80-81].
- ZERI, Federico*: Orazio Borgianni: un'osservazione e un dipinto inedito; **83**, 49-53 (b).

INDICE DEI NOMI

(In questo indice i nomi in tondo sono degli artisti; quelli in corsivo dei critici o scrittori citati; quelli in maiuscolo delle persone cui è dedicata una trattazione particolare. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista; il tondo, la pagina).

A

- Affò, Ireneo*, **73**, 14; **79**, 81, 82; **83**, 46. *Agincourt (d')*, *J. B. Seroux*, **77**, 6, 7, 8, 10; **79**, 5, 6, 8. *Agnolo Senese*, **77**, 7. *Agostino Senese*, **77**, 7. *Alazard, Jean*, **79**, 16. *Albani, Francesco*, **77**, 36, 37, 40, 41, 47, 48; **81**, 13, 34. *Alberti, Leon Battista*, **77**, 62, 63, 64. *Alberti, Leon Battista*, **73**, 44. *Albertinelli, Mariotto*, **75**, 7, 15. *Albertoni, Paolo*, **81**, 24, 31. *Aldino, Tobia*, **79**, 62. *Aleotti, Giovan Battista* (detto l'Argenta), **79**, 86. *Alessi, Galeazzo*, **75**, 24, 25, 27. *Alfani, Domenico*, **75**, 4, 5, 17. *Alfiano, Epifanio*, **75**, 42. *Alizeri, Federigo*, **75**, 29. *Allegri, Antonio*, v. *Correggio* (il). *Amaury-Duval, Eugène Emmanuel*, **79**, 13. *Amidano, Giulio Cesare*, **83**, 10. *Amigoni, Jacopo*, **83**, 63. *Andrea da Carona*, **75**, 26. *Andrea da Salerno*, **75**, 57. *Andrea del Sarto*, **75**, 14; **79**, 35. *Andreani,*

Andrea, 73, 60. *Andrews, J. G.*, 83, 11. Angeli (d'), Filippo (detto Filippo Napoletano), 75, 38, 40, 45, 63; 79, 50, 55. Angelico (detto il Beato), 75, 48; 79, 4, 6, 8, 9, 12, 13, 14; 83, 38, 39, 41, 42, 43, 45. *Angiviller (d')*, Charles, 79, 3. Anselmi, Michelangelo, 83, 8. *Antal, Federico*, 73, 3, 12, 14, 15, 16. Antelami, Benedetto, 79, 82, 83. Antonello da Messina, 83, 43. Antonio da Cremona, 73, 60. Antonio da Trento, 73, 56, 57. Araldi, Alessandro, 79, 84. *Arcangeli, Francesco*, 77, 49, 50; 79, 47; 83, 3, 7, 8, 9, 10, 64. Arcangelo di Cola, 75, 48. Arcimboldi, Giuseppe, 75, 39. *Argan, Giulio Carlo*, 77, 61, 62; 81, 16, 17, 20. *Argenville (d')*, Ant. Jos., 79, 53; 83, 5. *Arias, Paolo Enrico*, 81, 57. *Armenino, Giovan Battista*, 75, 22. Arnolfo di Cambio, 77, 23; 81, 3, 6, 11, 12. *Arslan, Wart*, 73, 3, 5, 14, 15, 24; 77, 49. Asselijn, Jean, 79, 61. *Aubert, Andreas*, 77, 21. Aviani, Francesco, 79, 56. *Azeglio (d')*, Roberto, 75, 21.

B

Baboccio, Antonio, 75, 39. *Bacchelli, Riccardo*, 73, 24. *Bacci, Peleo*, 75, 55. *BACICCIO* (Giovan Battista Gaulli detto il), 73, 30-35; 81, 21-33. Baciccia (Giovan Battista Gaulli detto il), 83, 18, 27, 65. Baglione, Giovanni, 77, 31, 32, 34; 79, 47; 83, 51, 52, 54. *Baglione, Giovanni*, 81, 15. Bagnacavallo (Ramenghi Bartolomeo, detto il), 79, 28. *Baldassarre*, Ludwig, 73, 3, 14. Baldassarre d'Este, v. Vicino da Ferrara. Baldi, Bernardino, 77, 35. *Baldi, Ugo*, 79, 15. *Baldinucci, Filippo*, 75, 31, 37, 62; 77, 7; 79, 53, 57, 62, 63, 68, 79; 83, 5, 17, 19, 22, 29. Bambaja (Agostino Busti, detto il), 77, 51. Baratta, Andrea, 83, 30. Baratta, Giovanni Maria, 83, 22, 23, 29, 30. Barbalonga, Antonio, 83, 59. Barbarelli, Bernardino, v. Poccetti (il). Barbieri, Giovan Francesco, v. Guercino (il). Barocci, Federico (Federico Fiori, detto il), 77, 55; 79, 24, 27, 28, 39; 83, 51. Barra, Didier, 75, 31, 34, 35, 36, 37, 44, 45, 63. *Bartoli, Cosimo*, 77, 64. Bartolini, Lorenzo, 83, 31, 32, 33, 34, 37. Bartolomeo di Tommaso, 75, 50. *Bartsch, Adam*, 73, 59, 60. Bassano, Jacopo, 77, 42; 79, 79; 81, 34. Batoni, Pompeo, 79, 85. Battistello (Giovan Battista Caracciolo, detto il), 73, 19; 81, 48. *Baudelaire, Charles*, 79, 13, 74. *Baudi di Vesme, Alessandro*, 75, 21. *Baumgart, Fritz*, 77, 25, 26, 27, 32. Baur, Johann Wilhelm, 75, 42; 79, 51. Bazzi, Giovanni Antonio, v. Sodoma. Beatrizet, Nicòlò, 75, 43. Beccafumi, Domenico, 73, 30, 57, 58, 59, 60; 75, 18, 19, 22; 83, 8. *Béguin, Sylvie*, 79, 64. Bellange, Jacques, 83, 48. Bellini, Giovanni, 75, 56; 79, 8. Bellini, Jacopo, 83, 44. *Bellori, Giovanni Pietro*, 77, 28, 32; 79, 8, 40, 47; 81, 13, 19, 20, 29; 83, 4, 5, 6, 10, 13, 15, 16. *Belvisi, Ferdinando*, 77, 48. Bembo, Benedetto, 79, 88. Bembo, Bonifacio, 79, 82. Benedetto di Bindo, 73, 53. Benefial, Marco, 81, 41, 47; 83, 61, 65, 66. Benesch, Otto, 75, 22; 83, 61. *Bénédit, Emmanuel*, 81, 21. Benoit, Alexandre, 73, 63. Berchem, Claes, 79, 61. *Berenson, Bernardo*, 75, 4, 17, 51, 55; 83, 43, 44, 45. Bergamasco (il), v. Castello, Giovan Battista. Bergognone, Ambrogio, 79, 5. Bergondi, Andrea, 83, 30. *Bernard, Émile*, 73, 63. Bernardino di Betto, v. Pinturicchio (il). Bernini, Gian Lorenzo, 73, 30, 32; 79, 62, 63, 67; 81, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 31, 60; 83, 19, 20, 23, 24, 27, 29, 30. Berruti, Pietro, v. Pietro da Cortona. Berto di Giovanni, 75, 4, 17. Bertoja (Annibale Zanguidi, detto il), 73, 10. *Bertolotti, Antonio*, 75, 36; 79, 64, 69. *Besnier, Maurice*, 79, 16. Bevignate (fra), 81, 11. Bezzi, Giovan Francesco, v. Nosadella (il). Bianconi, Ludovico, 81, 46, 47. Biasiotti, Giovanni, 81, 11, 12. Bibbiena (Ferdinando Galli, detto il), 79, 85. Blasetti, Alessandro, 81, 60. *Blondel, François*, 73, 38. Blumer,

Marie Louise, 79, 16. *Blunt, Anthony*, 73, 38. *Boccaccio, Giovanni*, 79, 88. *Boccati, Giovanni*, 79, 8. *Bodmer, Heinrich*, 77, 48; 79, 21, 25, 26, 43, 46, 48; 83, 16. *Böhling, Luise*, 81, 49, 50, 51. *Boehn (von)*, Max, 81, 18, 19. *Boisserée, S.*, 79, 10. *Bologna, Ferdinando*, 75, 24; 77, 52; 79, 40, 58, 69; 83, 45, 46. *Bolognini Amorini, Antonio*, 83, 5. *Bonanni, Filippo*, 79, 62. *Bonello, Vincenzo*, 83, 30. *Bonito, Giuseppe*, 81, 41, 48. *Bonnard, Pierre*, 73, 62; 79, 78. *Bonone, Carlo*, 77, 49; 79, 43. *Borenius, Tancred*, 73, 3, 14; 79, 16. *Borghini, Vincenzo*, 73, 15. *Borgianni, Giulio*, 83, 50. *BORGIANNI, ORAZIO*, 83, 49-54. *Borgianni, Orazio*, 75, 56, 57, 60; 77, 42; 83, 15. *Borsse, François*, 75, 37. *Boschetto, Antonio*, 77, 36, 37, 48. *Boscoli, Andrea*, 83, 51. *Bossi, Giuseppe*, 77, 51, 52, 53, 54. *Both, Jan*, 79, 61. *Bottari, Gaetano*, 77, 8. *Bottari, Stefano*, 81, 11; 83, 49, 50, 51, 54. *Botticelli (Sandro Filipepi, detto il)*, 79, 3, 8, 14. *Boucher, François*, 81, 30. *Bourdon, Pierre*, 83, 10. *Boyer d'Agen, Ferdinand*, 83, 37. *Braccesco, Carlo*, 75, 18. *Bracci, Pietro*, 83, 19. *Bramante, Donato*, 75, 21, 61; 77, 54; 79, 63. *Bramantino (Bartolomeo Suardi, detto il)*, 75, 61; 77, 52, 54. *Brandi, Cesare*, 73, 50, 51, 60; 75, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55; 77, 3, 12, 22, 23; 83, 11. *Brandi, Giacinto*, 79, 59, 63; 83, 60. *Braque, Georges*, 79, 60, 71, 77. *Brauer, Heinrich*, 81, 21, 31. *Brea, Francesco*, 75, 19. *Breenbergh, Bartholomeus*, 75, 37; 79, 50. *Bretton, Ernest*, 81, 62. *Breughel, Abraham*, 79, 48, 68. *Briganti, Giuliano*, 73, 20, 27, 28; 75, 23; 79, 49, 51, 56, 59, 63, 69; 81, 35, 38. *Brill, Matteo*, 75, 37. *Brill, Paolo*, 75, 36, 37, 38, 41. *Brinckmann, A. Erick*, 83, 30. *Britton, John*, 83, 16. *Brizio, Anna Maria*, 81, 51. *Brizzi, Francesco*, 77, 45, 48. *Bronzino, Agnolo*, 73, 9; 79, 16, 34; 83, 11. *Brueghel, Jan*, 75, 37. *Brugnoli, Maria Vittoria*, 73, 33; 81, 32. *Brunelleschi, Filippo*, 77, 57, 61, 62, 63, 64; 83, 39. *Brunet, Pierre*, 73, 35. *Brunetti, Giulia*, 77, 21. *Buchner, Ernst*, 75, 4, 16. *Budde, Illa*, 81, 31. *Bugiardini, Giuliano*, 75, 13, 14. *Buonaccorsi, Pietro*, v. *Perin del Vaga*. *Buonarroti, Michelangelo*, v. *Michelangelo*. *Buontalenti, Bernardo*, 75, 38. *Buonicino, Alessandro*, v. *Moretto (il)*. *Burdach, Konrad*, 77, 60, 61. *Burgkmair, Hans*, 73, 54. *Buscaroli, Rezio*, 79, 69. *Busti, Agostino*, v. *Bambaja (il)*. *Butinone, Bernardino*, 79, 11.

C

Cabel (van der), Adrian, 79, 59. *Caccia Guglielmo*, v. *Moncalvo*. *Caffà, Lorenzo*, 83, 19. *CAFFÀ, MELCHIOR*, 83, 17-31. *Calder, Alexander*, 83, 71. *Calhari Paolo*, v. *Veronese (il)*. *Callot, Alfonso*, 75, 42. *Callot, Jacques*, 75, 42. *Calvaert, Denys*, 79, 20, 22; 83, 8, 15. *Calvesi, Maurizio*, 83, 15. *Calvi (i)*, 75, 19, 20, 21. *Calvi, Lazzaro*, 75, 29. *Cambiagi, Gaetano*, 75, 64. *Cambiaso, Giovanni*, 75, 19, 21. *CAMBIASO LUCA*, 75, 18-29. *Cambiaso, Luca*, 73, 29, 30; 77, 52, 54. *Campana, Augusto*, 77, 55. *Campana, Tommaso*, 77, 40. *Campaña, Pedro*, 73, 15, 16. *Campi (i)*, 79, 25, 26. *Campi, Antonio*, 79, 44. *Campori, Giuseppe*, 77, 10; 79, 69; 81, 33; 83, 10. *Canaletto (Antonio Canal, detto il)*, 79, 49, 54. *Candido, Pietro*, 79, 27; 83, 8. *Canova, Antonio*, 79, 9; 81, 59. *Cantagallina, Remigio*, 75, 38, 42, 43. *Cantarini, Simone*, 77, 42, 47, 53, 55. *Caponsacchi, Pietro*, 73, 44. *Caporali, Bitte*, 75, 5. *Cappella, Scipione*, 75, 39. *Caracciolo Giovan Battista*, v. *Battistello (il)*. *Caraglio, Gian Giacomo*, 73, 14; 75, 22. *CARAVAGGIO (Michelangelo Merisi, detto il)*, 77, 25-34. *Caravaggio (Michelangelo Merisi, detto il)*, 73, 7, 29; 77, 41, 42; 79, 31, 32, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 64; 81, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 48; 83, 7, 52,

INDICE DEI NOMI

53, 54, 55, 56, 57, 58. Cardi Ludovico, v. Cigoli (il). Carducho (i), 83, 52. Carducho, Vicente, 75, 29. Carlevarijs, Luca, 79, 49. Carli, Enzo, 73, 47, 48, 49, 50, 51, 53; 75, 51; 77, 22. Carnevali, Domenico, 77, 35. Caron, Antoine, 75, 36. Caroto, Giovan Francesco, 75, 61. Carpegna (di), Nolfo, 79, 62, 63, 69. Carpinoni, Domenico, 79, 79. CARRACCI (I), 79, 17-48. Carracci (i), 75, 60; 77, 35, 48; 79, 7; 81, 14; 83, 3, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16. CARRACCI, AGOSTINO, 83, 13-16. Carracci, Agostino, 77, 39; 79, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 41, 42, 43, 46; 83, 11. CARRACCI, ANNIBALE, 83, 3-12, 12-16. Carracci, Annibale, 73, 18; 75, 60; 77, 27, 35, 36, 41, 49, 50; 79, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47; 81, 34. Carracci, Antonio, 77, 40, 48; 83, 11. Carracci, Ludovico, 77, 27, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 49; 79, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48; 81, 18, 20; 83, 7, 9, 12, 13, 16. Carreño de Miranda, Juan, 81, 35. Carrieria, Rosalba, 73, 23. Carucci Jacopo, v. Pontormo (il). Caselli Cristoforo, v. Temperello (il). Caselli, Francesco Maria, 79, 60. Cassou, Jean, 79, 70. Castello, Bernardo, 75, 28. Castello, Fabrizio, 75, 29. Castello, Giovan Battista (detto il Bergamasco), 75, 21, 24, 25, 26, 28. Castiglione, Baldassarre, 73, 11. Castiglione, Giovanni Benedetto (detto il Grechetto), 79, 67; 81, 30. Castillo, Guglielmo, 79, 64. Causa, Raffaello, 75, 63; 81, 35; 83, 63. Cauvet, J., 79, 16. Cavalcaselle, Giovan Battista, 75, 4, 5, 8, 13, 17, 18, 52; 77, 3. Cavalier d'Arpino, v. Cesari Giuseppe. Cavalli, Gian Carlo, 79, 45, 47; 81, 17, 20; 83, 11. Cavallini, Pietro, 77, 7, 8. Cavallino, Bernardo, 81, 41, 48. CAVEDONI, GIACOMO, 77, 34-50. Cavedoni, Giacomo, 83, 61, 64. Caxes, Eugenio, 81, 35. Cecchelli, Carlo, 81, 12. Cecchino da Verona, 75, 50. Cecco d'Ascoli, 81, 9. Ceci, Giuseppe, 79, 65, 66, 67, 69. Cederna, Antonio, 81, 56, 57, 58. Celano, Carlo, 75, 41, 45; 79, 68. Cellini, Pico, 81, 11. CERANO (Giovan Battista Crespi, detto il), 83, 47-49. Cerquozzi, Michelangelo, 79, 55, 56, 58, 59, 61, 63, 67, 68, 69. Ceruti, Giacomo, 73, 32; 79, 25. Cesare da Sesto, 77, 54. Cesari, Giuseppe (detto il Cavalier d'Arpino), 75, 38; 77, 28; 79, 66; 81, 13, 14. Cesariano, Cesare, 77, 63. Cesi, Bartolomeo, 77, 35, 48; 79, 20, 22, 28, 36, 38, 47. Cézanne, Paul, 73, 61, 62, 63; 79, 76. Challamel, Augustine, 79, 16. Chamisso (von), Adalbert, 81, 62. Chastel, André, 73, 42, 43, 44, 45, 46; 79, 3, 81. Chiarini, G. Battista, 75, 45. Chiovenda-Canestro, Beatrice, 81, 33. Christ, Johann Friedrich, 73, 39. Ciaccheri, Giuseppe, 77, 6. Ciampi, Sebastiano, 77, 9, 10, 11. Cianfarani, Valerio, 81, 54. Cicalese, Francesco, 79, 60. Cicatelli, Amelia, 77, 39, 47, 48, 49. Cicognara, Leopoldo, 73, 36; 77, 5, 8, 9, 10, 11. Cignani, Carlo, 79, 81. Cignaroli, Gianbettino, 79, 85. Cigoli (Ludovico Cardi, detto il), 79, 20, 28; 83, 52. Cimabue, 73, 49; 77, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24; 79, 4, 6, 11. Cinelli, Giovanni, 75, 62, 64. Cionini, Natale, 77, 48, 49. Cirillo, Santolo, 79, 66. Claudio Lorenese, v. Lorrain Claude. Clovio, Giulio, 77, 52. Coccoante, Leonardo, 75, 39; 79, 61. Cochin, Charles Nicolas, 77, 6. Cocteau, Jean, 81, 62. Codazzi, Antonio, 79, 60, 64, 68. Codazzi, Niccoldò, 79, 60, 62, 64. CODAZZI, VIVIANO, 79, 48-69. Codazzi, Viviano, 75, 39, 44. Cohn, Werner, 77, 23. Colantonio, 75, 56; 83, 43. Coletti, Luigi, 77, 21; 83, 38, 45. Collignon, François, 75, 42. Collins Baker, G. H., 75, 17. Collobi Ragghianti, Licia, 75, 20, 28. Colonna di Stigliano, Ferdinando, 79, 64, 69. Comolli, Angelo, 73, 35, 38. Compagno, Scipione, 75, 39. Conca, Sebastiano, 81, 31. Coor-Achenbach, Gertrude, 73, 51. Copertini, Giovanni, 73, 3, 14. Coppo di Marcovaldo, 73, 47; 77, 14, 18, 23. Corenzi, Belisario, 75, 38, 43. Coriolano, Cristoforo, 73, 60.

Cornelius, Pietro, 79, 9. Corot, Jean Baptiste Camille, 73, 61, 63, 64. Correggio (Antonio Allegri, detto il), 79, 3, 32, 33, 35, 41, 81, 82, 84, 85, 86; 81, 22; 83, 6, 7, 8, 14, 46. Cosmati (i), 77, 59, 63. Costa, Angelo Maria, 75, 39; 79, 60. Costa, Lorenzo, 75, 4, 16. Coudenhove-Erthal, Eduard, 81, 32. Courbet, Gustave, 79, 13. Cousin, Henri, 75, 36. Coxie, Michiel, 75, 18. Coypel, Noël Nicolas, 81, 32. Cozza, FRANCESCO, 73, 17-21; 83, 58-61. Cranach, Luca, 79, 81. Crespi, Giuseppe Maria (detto lo Spagnolo), 73, 22; 79, 23, 44; 83, 61. Cresti Domenico, v. Passignano (il). Croys, Loise, 75, 32, 28. Cuppini, Luciano, 77, 22.

D

Daddi, Bernardo, 79, 8. D'Addosio, Giovan Battista, 79, 65, 69. Da Morrona, Alessandro, 77, 3, 6, 8, 9, 10. Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli, detto), 73, 28; 75, 23, 27. Dante, 77, 6, 57; 79, 6, 10, 12. David, Eméric, 79, 8. David, Louis, 79, 5, 8, 9, 11, 16; 83, 31, 32. Davies Martin, 77, 10; 81, 33. D'Aviler, Charles, 73, 38, 39. De Angelis, Luigi, 77, 3, 9, 10. De Angelis d'Ossat, Guglielmo, 81, 7, 10. De Campos, Deoclecio Redig, 81, 5, 11. De Dainville, 75, 42. De Dominicis, Bernardo, 75, 30, 33, 34, 45, 62; 79, 48, 56, 59, 65, 66, 69; 81, 34, 35, 36, 38, 39. De Ferrari, Gregorio, 83, 28, 31. Degas, Edgar, 73, 61, 62, 64. Degenhart, Bernhard, 77, 64. De Filippis, Felice, 83, 10. Delacroix, Eugène, 79, 13, 15. Delaroche, Paul, 79, 11. Delaunay, Elie, 79, 75. Del Cairo, Francesco, 77, 53. Delécluze, Etienne Jean, 79, 9, 10, 16. Dell'Acqua, Gian Alberto, 83, 48. Della Pergola, Paola, 73, 16; 77, 31, 34. Della Porta Bartolomeo, v. Fra' Bartolomeo. Della Porta, Giacomo, 83, 67. Della Robbia, Luca, 83, 39, 40, 41. DELLA VALLE, GUGLIELMO, 77, 3-11. Della Valle, Guglielmo, 79, 4. Delpierre, Mlle, 83, 35, 36. Del Po, Pietro, 83, 28, 30. De Nicola, Giacomo, 73, 50; 75, 49. Denis, Maurice, 79, 3, 16. Denon, Vivant, 79, 3, 4, 16. Deodato Orlandi, 77, 20, 24. De Pasti, Matteo, 77, 55. De Rinaldis, Aldo, 73, 15; 77, 34; 79, 63. De Rosa, Pacecco, 73, 19; 75, 62, 64. Deruet, Claude, 75, 36, 44. De Rossi, Giovanni Jacopo, 81, 12; 83, 20, 29. Desfontaines, Pierre François, 73, 36. Desiderio da Pistoia, 75, 31, 44. Desportes, U., 79, 16. Di Tiro Giovan STAËL, NICOLAS, 79, 70-78. Disertori, Benvenuto, 79, 46. Di Tiro Giovan Battista, v. Pino (di) Giovan Battista. Domenichino (Domenico Zambotti, detto il), 73, 19; 77, 41; 79, 80; 83, 13, 18, 59. Domenico di Bartolo, 75, 47, 48, 49, 50, 54; 83, 43. Domenico Veneziano, 75, 54; 83, 38, 39, 41, 42, 45. Donatello, 75, 48; 83, 39, 41, 42, 44. Donati, Paolo, 81, 49, 46. Doria, Gino, 79, 69. Dossena, Alceo, 81, 54, 57, 58. Dosso Dossi, 73, 28; 83, 12. DUCCIO DI BONINSEGNA, 77, 11-24. Duccio di Boninsegna, 73, 48, 49, 50, 51, 52; 77, 6, 8; 79, 4, 11. Dughet Gaspar, Poussin Gaspare. Dussler, Liutpold, 77, 54. Dürer, Albrecht, 79, 9, 81; 81, 34, 53.

E

Elia da Cortona (frate), 81, 8, 9, 11. Enggass, Robert, 81, 26, 32. Erra, Carlantonio, 73, 34; 83, 20, 28. Everett, Austin jr., 75, 44. Eximeno, Antonio, 77, 10. Eyck (i van), 73, 62.

F

Fabbi, Giovanni, 77, 39, 48. Faini, Bartolomeo, 83, 10. Falcone, Aniello, 79, 53, 59, 62; 81, 42. Falda, Italo, 83, 66. Fanzago, Cosimo, Faraglia, Nunzio Federigo, 79, 65, 66, 67, 69. Farjat, 79, 65, 66, 67.

Benoit, 81, 32. Fea, Carlo, 77, 9. *Félibien des Avaux, André*, 79, 8, 80. Ferabosco, Martino, 79, 53, 62. Ferguson, George, 73, 35. Ferraironi, padre Francesco, 73, 33, 34; 83, 28, 29. Ferrante, D., 79, 69. FERRARI, GAUDENZIO, 81, 49-53. Ferrari, Gaudenzio, 83, 48. Ferrata, Ercole, 83, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30. Ferrauà da Faenza (Ferraù Fen-zoni, detto), 83, 51. Ferri, Ciro, 77, 31; 83, 65. FICINO, MARSILIO, 73, 39-46. Figino, Ambrogio, 83, 48. Filandro, 77, 63. *Filangieri di Can-dida, Antonio*, 83, 10. Filippo Napoletano, v. Angeli (d') Filippo. Fra' Filippo da Lecceto, 75, 50. Finoglia, Paolo Domenico, 73, 19. Finzi, E., 77, 5, 10. Fiocco, Giuseppe, 75, 56, 60; 83, 38. Fiori Federico, v. Ba-roccio (il). Flaminio da Parma, 81, 46. Flandrin, Hippolyte, 79, 13. Fleming, John, 83, 17, 18, 20, 28. Focillon, Henri, 79, 15. Fogolari, Guido, 77, 53; 81, 40. Fokker, T. H., 83, 29. Folnesics, Hans, 77, 62. Fontana (i), 83, 7. Fontana, Carlo, 79, 64; 81, 7, 23, 24, 32. Fontana, Pro-spero, 73, 29. Foppa, Vincenzo, 75, 21. Foratti, Aldo, 79, 19, 46, 47. Fischel, Oscar, 77, 54. Fossi, Maria, 73, 54, 55. Fra' Bartolomeo (Bar-tolomeo della Porta, detto), 75, 7, 14, 15, 16; 81, 52. Fracanzano, Fran-cesco, 81, 43. Fragonard, Honoré, 81, 39; 83, 12. Francesco di Cri-stofano, v. Franciabigio (il). Francesco di Giorgio Martini, 77, 3, 56. Francesco di Segna, 73, 51. Francia, Francesco, 79, 28. Franciabi-gio (il), 75, 13, 14. Franco, Battista, 75, 21, 23; 83, 49. Francovich (de), Ceza, 81, 12. Franzesino (il), v. Monsù Desiderio. Freedberg, J. Sidney, 73, 4, 12, 14, 15, 16, 28. Fréminet, Martino, 75, 36. Frey, Jakob, 81, 27. Friedländer, Max J., 73, 63; 83, 32. Friedländer, Walter, 77, 26, 33; 81, 15, 17, 20, 33. Fröhlich-Bume, Lili, 73, 3, 4, 14. Fromen-tin, Eugène, 73, 62. Fry, Roger, 77, 21, 23.

G

Gabrielli, Anna Maria, 81, 33. Gagliardi, Filippo, 79, 60, 61, 64, 67. Galante, Gennaro Aspreno, 75, 45. Galestruzzi, Giovan Battista, 75, 42. Galli Giovanni Antonio, v. Spadarino (lo). Gallo, Giovanni, 73, 60. Gamba, Carlo, 75, 8; 17; 77, 21. Gandolfi, Gaetano, 77, 48. Carbieri, Lorenzo, 77, 41, 48. Gargiulo, Domenico, v. Spadaro, Micco. Garo-falo (Benvenuto Tisi, detto il), 77, 50. Garrison, Edward, 77, 21, 22, 24. Gauguin, Paul, 73, 63. Gaulli Giovan Battista, v. Baciccio (il). Gemignani, Ludovico, 73, 20. Gentile, Giovanni, 73, 43. Gentileschi (i), 83, 56. Gentileschi, Artemisia, 73, 19; 79, 60, 63. Gentileschi, Orazio, 77, 26, 32; 79, 63; 83, 56. Gessi, Francesco, 77, 49. Gherardi, Fran-cesco, 73, 20. Ghiberti, Lorenzo, 77, 16, 17, 23. Ghidiglia Quintavalle, Augusta, 81, 46, 47, 49. Ghirlandaio, Domenico, 79, 6. Ghisolfi, Gio-vanni, 79, 61, 63. Giacomo del Po, 81, 34; 83, 64. Giangiacomi, Palermo, 81, 12. Giannone, Onofrio, 79, 60, 66, 69. GIAQUINTO, CORRADO, 83, 61-66. Giaquinto, Corrado, 81, 34. Gibellino-Krascennikowa, Maria, 73, 60. Giocondo (fra'), 77, 55. Giongo, Guido, 81, 20. GIORDANO, LUCA, 81, 33-39. Giordano, Luca, 75, 63, 64; 79, 48, 64, 66, 69; 81, 48; 83, 62, 63. Giorgione, 75, 10. Giuseffi, Decio, 81, 20. Giotto, 73, 49, 52; 77, 6, 7, 8, 9, 15, 16, 17, 20; 79, 4, 5, 8, 9, 13, 16. Giannantonio di Paolo, 75, 5. Giovanni da Capugnano, 79, 87. Giovanni da Mi-lano, 75, 49. Giovanni da Udine, 75, 5, 26. Giovanni di Paolo, 75, 50, 53, 64. Giovanni Pisano, 77, 9, 20. Girolamo da Treviso, 73, 29. Giulio Romano (Giulio Pippi, detto), 73, 9; 75, 21, 23; 79, 81; 81, 36. Giunta Pisano, 77, 9, 12, 13, 23; 81, 8. Giustiniani, Vincenzo, 77, 40. Goldoni, Carlo, 79, 82. Gnoli, Umberto, 75, 17. Gnudi, Cesare, 77, 44;

79, 19; 81, 16, 20, 57. Gogh (van), Vincent, 73, 63; 79, 72. Goltzius, Hendrik, 77, 51, 54. Golubovich, P. Girolamo, 81, 12. Golzio, Vincenzo, 81, 40; 83, 24, 30. Gombrich, Ernest, 73, 41. Gossaert Jan, v. Mabuse (il). Goya, Francisco, 81, 34, 37, 39; 83, 62, 63. Goyet, (*l'Abbé*), 79, 85. Gozzoli, Benozzo, 83, 45. Granello, Nicola, 75, 29. Granet, François Marius, 79, 11. Grassi, Luigi, 73, 27. Gravesande ('s), G. Jacob, 73, 37. Graziani, Alberto, 73, 27; 77, 38, 48; 79, 28, 36, 38, 47. Greathed, A., 83, 34, 35, 36. Grechetto (il), v. Castiglione Giovanni Benedetto. Greco, Gennaro, 75, 39; 79, 60. Greco (Domenico Theotokopuli, detto il), 75, 57; 81, 34, 63; 83, 52, 53. Gregori, Mina, 73, 53; 79, 38, 47, 55; 81, 40. Grenier, Jean, 79, 71. Grimaldi, Giov. Francesco, 75, 42. Griseri, Andreina, 79, 55; 83, 31. Gronau, George, 75, 12, 17. Grossi, Bartolino, 79, 84. Gruyer, F. Anatole, 75, 4, 6, 13, 17. Gualandi, Michelangelo, 77, 48. Gualtieri di Giovanni, 73, 53. Guarino, Domenico, 73, 19; 75, 59. Guercino (Giovan Francesco Barbieri, detto il), 75, 60; 77, 39, 42, 43, 47, 49; 79, 43. Guglielmelli, Arcangelo, 79, 66. Guglielmi, Carla, 77, 31; 83, 51, 54. GUGLIELMI, GREGORIO, 83, 61-66. Guglielmo (fra'), 81, 11. Guido da Siena, 73, 47, 48; 77, 7, 8, 13, 14, 16; 79, 6.

H

Hartlaub, Gustav G., 73, 58, 60. Hautecœur, Louis, 73, 38; 79, 16. Hazard, Paul, 73, 35. Heineken, Karl, 73, 60. Helmbrecker, Dirk (detto 'Monsù Teodoro'), 79, 59. Hemskerk, Martino, 81, 10. Herrera (de), Juan, 75, 29. Hess, Jacob, 75, 37; 77, 32; 81, 20. Hesslé, P., 79, 16. Heydenreich, Ludwig Heinrich, 77, 62. Heywood, William, 75, 50. Hinks, Roger, 77, 33. Hoogewerff, G. J., 79, 62. Honthorst, Gherardo, 83, 56. Hülsen, Christian, 77, 60. Hugford, Ignazio, 75, 5, 16, 17.

I

Ibi, Sinibaldo, 75, 5. Incisa della Rocchetta, Giovanni, 81, 33. Ingersoll Smouse, Florence, 83, 27, 31. INGRES, JEAN AUGUSTE DOMINIQUE, 83, 31-38. Ingres, Jean Auguste Dominique, 79, 11, 13, 16.

K

Kallenbach, Joseph, 77, 59. Kandinsky, Wassily, 79, 71. Kaschnitz-Weinberg, Guido, 81, 10, 12. Kaufmann, Emil, 77, 63. Kempeneer Peter (van), v. Campaña Pedro. Kimball, F., 77, 64. Kircher, Athanasius, 79, 54. Krautheimer, Richard, 77, 58, 59, 60. Kristeller, Paul, 73, 39. Krohn, Mario, 73, 15. Kurz, Otto, 77, 53; 81, 15, 18, 20. Kutschera-Woborsky, Oswald, 83, 61.

J

Jacopo da Camerino (fra'), 81, 6. Jacopo della Quercia, 75, 48. Jacopo di Cosma, 81, 7. Jacopo di Mino del Pellicciaio, 73, 53. Jaffré, Michael, 83, 16. Jamot, Paul, 73, 62; 79, 13. Joncourt (de), Élia, 73, 35. Joubert, Solange, 83, 37. Julian, René, 79, 16.

L

Labbè, Mario, 75, 24. *Laclotte, Michel*, 79, 3. *Laer (van)*, Pieter (detto il Bamboccio), 79, 61, 69; 83, 58. *Lafenestre, Georges*, 79, 16. *La Fosse, Charles (de)*, 79, 64. *La Lande (de)*, Joseph Jérôme, 77, 10. *Lanckoronska*, 81, 25, 32. *Lanfranco, Giovanni*, 73, 17, 18, 19; 77, 40, 48; 79, 59, 65, 66; 83, 56, 59. *Langton-Douglas, R.*, 77, 3. *Lanzi, Luigi*, 73, 19; 77, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10; 79, 22, 46, 47, 49, 55, 64, 69, 80; 83, 46, 61. *Lapauze, Henry*, 83, 37, 38. *Lasinio, Carlo*, 79, 8. *Lastri, Marco*, 77, 8, 10. *La Tour (de), Georges*, 73, 29; 83, 64. *Lauer, Philippe*, 81, 6. *Laurent-Vibert, Robert*, 83, 10. *Lauri, Filippo*, 79, 59, 63, 68. *Lauts, Jan*, 79, 64. *Lauwers, Baltasar*, 75, 36, 37. *Lazareff, Viktor*, 77, 24. *Lebrun, Charles*, 79, 64; 81, 43. *Le Comte, Florent*, 73, 39. *Lehmann, Henri*, 83, 37. *Lehmann-Hartleben, Karl*, 77, 59. *Leinberger, Hans*, 81, 50. *Lemoyne, François*, 83, 64. *Leno, Giuliano*, 79, 63. *Leonardo da Vinci*, 73, 46; 75, 7, 15; 77, 51, 53, 56; 81, 52. *Lermolieff, v. Morelli Giovanni*. *Liaño (de), Felipe*, 79, 59. *Liebermann, Max*, 73, 63. *Ligustri, Tarquinio*, 83, 52. *Lilio, Andrea*, 83, 51, 52. *Lindsay, John*, 79, 12, 16. *Lippi, Filippino*, 75, 14; 79, 8, 15. *LIPPI, FILIPPO*, 83, 38-45. *Lippi, Filippo*, 75, 48; 79, 9, 11, 14. *Liszt, Franz*, 83, 37. *Loeser, Charles*, 77, 53. *Lomazzo, Paolo*, 75, 21. *Lombardi, Francesco*, 79, 15. *Lombardi, Leonardo*, 81, 25; 83, 27. *Longhi, Onorio*, 79, 64. *LONGHI, PIETRO*, 73, 21-26. *Longhi, Roberto*, 73, 11, 15, 16, 21, 24, 26, 27, 47, 49, 52; 75, 9, 12, 17, 18, 25, 27, 47, 48, 50, 51, 57, 60; 77, 10, 12, 13, 21, 22, 23, 25, 27, 31, 32, 39, 47, 49, 63; 79, 24, 27, 29, 30, 33, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 55, 56, 59, 61, 62, 63, 65, 69; 81, 20, 33, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 52; 83, 8, 16, 39, 40, 45, 46, 54, 58, 63, 66. *Lopresti, Lucia*, 73, 17; 83, 58, 60, 61. *Lorenzetti (i)*, 75, 49; 77, 8. *Lorenzetti, Ambrogio*, 73, 50, 52; 75, 53; 77, 7. *Lorenzetti, Pietro*, 73, 51, 53; 77, 8, 15; 79, 12, 14. *Lorenzo da Viterbo*, 79, 5. *Lorenzo di Credi*, 75, 9. *Lorenzo di Pietro, v. Vecchietta (il)*. *Lorenzo il Magnifico*, 73, 44, 45; 79, 14. *Lorenzo Monaco*, 83, 41. *Lorrain, Claude*, 75, 44; 79, 33, 50, 51, 53, 61, 64, 68. *Lotto, Lorenzo*, 79, 39, 47. *Lucchesi, Carlo*, 77, 55. *Lucchesi, Michele*, 75, 43. *Luciani, Ascanio*, 75, 39. *Luciani Sebastiano, v. Sebastiano del Piombo*. *Luini, Aurelio*, 83, 49. *Lusetti, Walter*, 81, 57. *Lusini, Vincenzo*, 77, 5, 10. *Luteri Giovanni, v. Dosso Dossi*.

M

Mabuse (Jan Gossaert, detto il), 75, 10. *Maderno, Carlo*, 79, 53, 62; 81, 9, 10. *Madrazo (de), Pedro*, 79, 62. ‘*Maestro della Croce di Cortona*’, 77, 22. ‘*Maestro della Grotta*’, v. ‘*Maestro della Madonna Tadini Buoninsegni*’. ‘*Maestro della Maddalena*’, 77, 20, 24. ‘*Maestro della Madonna Rucellai*’, 77, 11, 16. ‘*Maestro della Madonna Tadini Buoninsegni*’, 73, 51. ‘*Maestro dell’Osservanza*’, 75, 47, 49, 53, 54. ‘*Maestro di Badia a Isola*’, 77, 14, 15, 22. ‘*Maestro di Mindelheim*’, 81, 50. ‘*Maestro di Ottobeuren*’, 81, 50. ‘*Maestro di Pratovecchio*’, 83, 45. ‘*Maestro di Roccabianca*’, 79, 82. ‘*Maestro di San Francesco*’, 77, 13. ‘*Maestro di San Gaggio*’, 77, 20, 24. ‘*Maestro di San Martino*’, 77, 23. ‘*Maestro di Varlungo*’, 77, 20. ‘*Maestro H. L.*’, 81, 50. *Magnasco, Alessandro*, 83, 26, 27. *Magnavacca, Giuseppe*, 79, 79, 81. *Magnelli, Alberto*, 79, 71. *Mahon, Denis*, 77, 10; 79, 46; 83, 15, 16. *Mai, Angelo*, 81, 11. *Malaguzzi-Valeri, Francesco*, 77, 48; 79, 46. *Mal-*

larmé, Etienne, 73, 62. *Malo, Henri*, 79, 16. *Malvasia, Giulio Cesare*, 77, 7, 35, 39, 40, 41, 46, 47, 48, 49; 79, 4, 17, 19, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 45, 46, 47, 48; 81, 13, 14, 20; 83, 4, 6, 10, 11, 13, 16, 55. *Manazzale, Andrea*, 77, 34. *Mancini, Francesco*, 83, 66. *Mancini, Giulio*, 77, 5, 33; 79, 79; 83, 11. *Manet, Edouard*, 73, 64; 79, 13. *Manetti, Antonio*, 77, 57. *Manfredi, Bartolomeo*, 83, 56. *Manilli, Jacomo*, 77, 31, 33. *Mansuelli, G. A.*, 77, 60. *Mantegna, Andrea*, 75, 56-61. *Mantegna, Andrea*, 79, 3, 5, 9. *Manzoni, Alessandro*, 79, 36, 47. *Maratta, Carlo*, 81, 20; 83, 65. *Maria (de)*, *Francesco*, 81, 38, 39. *Mariani, Pompeo*, 81, 62. *Mariano da Firenze (fra')*, 81, 8, 12. *Mariano di ser Austerio*, 75, 5. *Mariette, Pierre J.*, 79, 64; 83, 19, 28, 30. *Marino, Giovanbattista*, 81, 29. *Marle (van), Raimond*, 75, 50, 54; 77, 21. *Marmitta, Francesco*, 79, 84; 83, 46. *Marquet de Vasselot, J. J.*, 79, 16. *Marracci, Ludovico*, 83, 29. *Martinelli, Valentino*, 81, 31; 83, 29. *Martini, Giovan Battista*, 77, 10. *Martini, Simone*, 73, 50; 77, 8, 22. *Marullo, Giuseppe*, 75, 35. *Masaccio*, 75, 48; 79, 6, 8, 16; 83, 33, 39, 41, 42, 43. *Mascardi, G.*, 79, 62. *Masolino da Panicale*, 79, 11. *Mason Perkins, F.*, 73, 52; 75, 49. *Massari, Lucio*, 77, 35; 79, 47. ‘Florentine romanising Masters’ (the), 77, 24. *Masturzo, Marco*, 75, 39. *Masucci, Agostino*, 83, 65, 66. *Matisse, Henri*, 79, 75, 76, 77, 78. *Mattei, Saverio*, 77, 10. *Matteis (de), Paolo*, 81, 34; 83, 64. *Matteis, Pietro*, 79, 66. *Matteo di Giovanni*, 75, 47, 55. *Mattioli, Stefano*, 83, 10. *Mazzola, Alessandro*, 79, 84. *Mazzola, Filippo*, 79, 84. *Mazzola, Francesco*, v. *Parmigianino (il)*. *Mazzola, Michele*, 79, 84. *Mazzola, Pier Ilario*, 79, 84. *Mazzola Bedoli, Girolamo*, 79, 84. *Mazzucchelli Pier Francesco*, v. *Morazzone (il)*. *Mazzuoli, Giuseppe*, 83, 17, 24, 25. *Meiss, Millard*, 73, 53. *Meliore, 77, 24. Memling, Hans*, 75, 10, 11, 12. *Memmo di Filippuccio*, 73, 52. *Memmi, Lippo*, 77, 6. *Mengs, Raffaello*, 75, 5, 16, 17; 79, 5. *Mengs, Raffaello*, 81, 47; 83, 61, 62. *Merisi Michelangelo*, v. *Caravaggio*. *Meusnier, Philippe*, 79, 64. *Michaud, 73, 37. Michelangelo*, 73, 27; 75, 7, 14, 16; 79, 68; 81, 17. *Michiel, Marcantonio*, 75, 56, 60. *Middeldorf, Ulrich*, 77, 24. *Miel, Jan*, 79, 55, 61, 62, 68. *Milanesi, Gaetano*, 73, 3; 77, 23. *Milizia, Francesco*, 79, 3, 5. *Mireur, H.*, 81, 21. *Modestini, Mario*, 83, 11. *Mola, Pierfrancesco*, 79, 30; 83, 60, 61. *Momper (de), Jodocus*, 75, 37. *Moncalvo (Guglielmo Caccia, detto il)*, 75, 29; 79, 37, 38. *Monet, Claude*, 73, 60, 63, 64. *Monnoyer, Baptiste*, 79, 64. ‘*MONSÙ DESIDERIO*’ (Francesco Nomé, detto), 75, 30-46. ‘*Monsù Desiderio*’, 75, 63, 64; 79, 50. ‘*Monsù Teodoro*’, v. *Helmbrecker, Dirk*. ‘*Monsù X*’, 79, 69. *Montaigne (de), Anatole*, 79, 64. *Montalto, Lina*, 83, 60, 61. *Montelatici, Domenico*, 77, 31, 33. *Montor (de), Artaud*, 79, 4, 6, 16. *Morassi, Antonio*, 77, 53; 83, 49. *Morazzone (Pierfrancesco Mazzucchelli, detto il)*, 77, 53. *Morelli, Giovanni*, 75, 17; 79, 80. *Morello, Benedetto*, 77, 48. *Moreschi, Giovanbattista*, 77, 10. *Moretto (Alessandro Buonvicini, detto il)*, 77, 46; 79, 24, 36, 43. *Morlotti, Ennio*, 79, 73. *Moro, Antonio*, 81, 37. *Moroni, Alessandro*, 79, 24. *Mosca, Salvatore*, 79, 65. *Moschini, Vittorio*, 77, 53. *Mortari, Luisa*, 83, 58, 59, 60. *Muhlestein*, 81, 56. *Muñoz, Antonio*, 83, 22, 29. *Munz, Ludwig*, 83, 61. *Mura (de), Francesco*, 81, 34; 83, 64. *Muraro, Michelangelo*, 73, 26. *Murillo, Bartolomé Esteban*, 81, 35. *Mussini, Luigi*, 83, 37. *Muziano, Girolamo*, 79, 37, 38.

N

Nagler, G. K., 79, 69. *Naldini, Paolo*, 83, 30. *Narducci, Enrico*, 79, 61, 68, 69. *Nasalli Rocca, Emilio*, 81, 46. *Natali, Giulio*, 77, 9. *Natanson*,

Thadée, 73, 62, 63. *Neefs, Peeter*, 75, 40. *Negker (de)*, *Jost*, 73, 54. *Newton, Isacco*, 73, 35, 37, 38. *Nicco Fasola, Giusta*, 81, 12. *Nicholson, Alfred*, 77, 21. *Nicola d'Angelo*, 81, 4, 5. *Nicola Pisano*, 77, 9, 19, 22, 23; 79, 12. *Nicolini, Fausto*, 75, 56, 57. *Nicolò dell'Abate*, 73, 28. *Nicolò di Segna*, 73, 51. *Nicolò Vicentino*, 73, 56. *Nieulandt, Wilhelm*, 75, 37. *Nogari, Paris* (detto *Paris Romano*), 83, 51. *Nollet, Jean Antoine*, 73, 35. *Nomé Francesco Desiderio*, v. *Monsù Desiderio*. *Nosadella (Giovan Francesco Bezzi, detto il)*, 73, 27. *Novellini, P.*, 79, 16.

O

Oger (Ch. Fr. Leverloys), 73, 38. *Omero*, 79, 6, 10. *Orcagna, Andrea*, 79, 6, 12, 15. *Ordenberg Bock von Wülfingen*, 75, 17. *Oretti, Marcello*, 83, 5. *Orlandi, Pellegrino Antonio*, 73, 39; 77, 49, 50; 79, 63. *Orsel, Victor*, 79, 13, 14. *Orsi, Lelio*, 79, 18. *Ortolani, Sergio*, 75, 17; 81, 41. *Overbeck, Federico*, 79, 9. *Ozzola, Leandro*, 79, 49, 59, 62, 63, 68, 69; 83, 28.

P

Paatz, Walter, 77, 21. *Pachioni, Guglielmo*, 75, 21. *Pächt, Otto*, 77, 56. *Pagani, Gregorio*, 79, 28. *Paillet de Montabert, M.*, 79, 3, 6, 7. *Paleotti, Gabriele*, 79, 36, 47. *Palladio, Andrea*, 75, 22. *Pallottino, Massimo*, 81, 57, 58. *Pallucchini, Rodolfo*, 77, 43, 49, 54. *Palmer (Capt.)*, 75, 44, 45. *Palmieri, Matteo*, 73, 44. *Palomino, Antonio*, 81, 35. *Palumbo, Onofrio*, 75, 35, 45. *Panini, Paolo*, 79, 55, 64, 69. *Paolo Uccello (Paolo di Dono, detto)*, 75, 50, 54; 83, 38, 40, 41, 45. *Parigi, Giulio*, 75, 38, 42, 43. *Pariset, François Georges*, 75, 44. *Parker, K. T.*, 81, 32. *PARMIGIANINO (Francesco Mazzola, detto il)*, 73, 3-16; 83, 45-47. *Parmigianino (il)*, 73, 26, 27, 28, 29, 56, 58, 59, 60; 75, 5; 77, 52, 54; 79, 28, 41. *Parodi, Filippo*, 83, 26, 31. *Paroni, Giuseppe*, 79, 85. *Pascoli, Leone*, 73, 33, 35; 79, 69; 83, 17, 18, 19, 21, 65. *Pasquali, Luigi*, 83, 28, 29. *Passavant, John David*, 75, 4, 16, 17. *Passeri, Giovan Battista*, 73, 19; 75, 36; 79, 65; 81, 14, 20; 83, 65. *Passerotti, Bartolomeo*, 77, 35; 79, 22, 23, 24, 25, 26, 31; 83, 7. *Passignano (Domenico Cresti, detto il)*, 79, 20, 28, 38. *Patel, Pierre*, 79, 60, 64. *Pecci, Giovanni Antonio*, 77, 5. *Pechinoli*, 77, 60. *Pellegrini, Giovanni Antonio*, 83, 48. *Pellegrino di Mariano*, 75, 49. *Pemberton, Enrico*, 73, 37. *Penni, Giovan Francesco*, 81, 34. *Peraldi, F.*, 79, 16. *Perdrizet, E. Paul*, 79, 16. *Perin del Vaga (Pietro Buonaccorsi, detto)*, 73, 9, 10, 12, 13, 16, 28; 75, 19, 20, 22, 23, 27. *Perotti, Maria*, 81, 32. *Perrault, Claude*, 73, 36. *Perrier, François*, 79, 52, 62. *Perroneau, Jean Baptiste*, 83, 64. *Perugino (Pietro Vannucci, detto il)*, 75, 7; 79, 3, 4, 8, 9; 81, 51. *Peruzzi, Baldassarre*, 73, 10, 54; 75, 26, 28, 43; 77, 3. *Pesellino, Francesco*, 79, 14; 83, 44. *Petrarca Francesco*, 79, 85. *Petrucci, Alfredo*, 79, 21, 46. *Pevsner, Nicolaus*, 77, 49; 79, 69. *Piacentini, Michelangelo*, 81, 20. *Piancastelli, Luigi*, 77, 34. *Picasso, Pablo*, 79, 77; 81, 61. *Pico della Mirandola*, 73, 42. *Piero di Cosimo*, 75, 7, 9, 14; 79, 14. *Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, detto)*, 79, 67, 68; 81, 22, 23; 83, 27. *Pietro da Piacenza*, 81, 3. *PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO*, 75, 46-51; 51; 51-55. *Pigalle, Jean Baptiste*, 79, 5; 83, 64. *Pigler, Andor*, 81, 20. *Pignatti, Terisio*, 73, 26. *Piles (de), Roger*, 79, 79; 81, 27. *Pino (di), Giovanbattista*, 75, 40, 41. *Pino, Marco*, 73, 60; 75, 23. *Pinson, Nicolas*, 79, 64. *Pinturicchio*

(Bernardino di Betto, detto il), 75, 8, 17; 79, 11; 81, 51. Piola, Domenico, 83, 28. Piombo (del), Sebastiano, 77, 51, 54. Pippi, Giulio, v. Giulio Romano. Piroli, Tommaso, 79, 8. Pisano (i), 77, 16. Pissarro, Camille, 73, 61, 64. Pittaluga, Mary, 73, 54; 83, 45. Planche, Gustave, 79, 16. Platone, 73, 40, 43. Plotino, 73, 42. Pluche, Noël Antoine (abate), 73, 41. Poccetti (Bernardino Barbatelli, detto il), 79, 20. Poelenburg (van), Cornelis, 75, 37; 79, 50. Polidoro da Caravaggio, 73, 10; 75, 21; 77, 51, 54. Poliziano, Agnolo, 73, 44, 46. Pollak, Oskar, 83, 17, 28. Pomarancio (Cristoforo Roncalli, detto il), 77, 40. Pommeruel (generale de), 79, 3. Pontormo (Jacopo Carucci, detto il), 79, 8, 34. Ponz, Antonio, 75, 29; 81, 34, 35, 36, 38; 83, 63. Pope-Hennessy, John, 75, 46, 47, 51, 55; 83, 39, 45. Popham, A. E., 73, 15, 16; 75, 26; 83, 47. Pordenone (Giovanni Antonio Sacchi, detto il), 75, 19, 20, 22. Porpora, Paolo, 79, 66. Posterla, Francesco, 73, 33. Potter, Paulus, 81, 63. Pouncey, Philip, 73, 10, 15; 75, 22; 79, 23; 81, 32. Poussin, Gaspare, 83, 60. Poussin, Nicola, 79, 7, 33, 68; 81, 27, 28, 29, 33; 83, 67, 68. Pozzi, Antonio (padre), 75, 17. Pozzo, Andrea (padre), 83, 64. Prampolini, Enrico, 83, 71. Prestel, Theophilus, 79, 9. Preti, Mattia, 73, 17; 79, 43, 67; 81, 48; 83, 59. Prematiccio, Francesco, 73, 9, 29; 79, 34, 35. Procaccini, Camillo, 79, 47. Procaccini, Giulio Cesare, 77, 53; 81, 22; 83, 3, 6, 9, 49. Prota Giurleo, Ulisse, 75, 32, 45; 79, 49, 61, 65, 69. Puget, Pierre, 83, 22, 26, 27, 30, 31. Pulzone, Scipione, 79, 38. Puvis de Chavannes, Pierre, 79, 13; 83, 69. Puyvelde (van), Leo, 79, 62.

Q

Quaglio, Lorenzo, 75, 17. Quatremère de Quincy, 79, 11, 12, 16. Quay, Maurice, 79, 10. Quintavalle, Armando Ottaviano, 73, 4, 5, 14, 15, 28; 81, 40; 83, 7, 10.

R

RAFFAELLO SANZIO, 75, 3-18. Raffaello Sanzio, 73, 10, 11, 54, 55; 77, 6, 51, 53, 54; 79, 3, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 30, 33, 40, 80, 81, 87; 81, 18, 27, 52, 63; 83, 59. Ragghianti, Carlo Ludovico, 81, 55; 83, 45. Raggi, Antonio il vecchio, 81, 25; 83, 26, 27, 30, 31. Rainaldi, Carlo, 81, 7; 83, 21, 29. Ramenghi Bartolomeo, v. Bagnacavallo (il). Ramsay, Allan, 83, 65. Ranza, Giovanni Antonio, 77, 9. Ranzoni, Daniele, 81, 61. Rapin, René (abate), 73, 40, 41. Rathbone, Perry T., 81, 55, 56. Ratti, Giulio Cesare, 75, 19, 25; 77, 53; 81, 25, 32, 33. Réau, Louis, 75, 30, 39. Reber (von), Franz, 75, 16. Recco, Giacomo, 79, 65. Regnier, Nicolas, 83, 58. Reichel, Anton, 73, 60. Reinach, Salomon, 79, 16. Reiset, Frédéric, 79, 14; 83, 28, 31. René, Jean, 79, 16. RENI, GUIDO, 81, 13-20. Reni, Guido, 77, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49; 79, 28, 34, 35, 48, 80; 83, 18, 56, 61, 64. Renoir, Auguste, 73, 61, 62, 63, 64. Restout, Jean, 83, 64. Reti Leonardo, v. Lombardi Leonardo. Ribera, Giuseppe (detto lo Spagnoletto), 75, 62, 63, 64; 81, 34; 83, 65. Ricci, Corrado, 75, 8, 17; 83, 27, 31, 45. Ricci, Marco, 79, 49, 61. Ricciardi, G. B., 79, 63. Ricciarelli Daniele, v. Daniele da Volterra. Richard, J. B. (abate), 79, 86. Richardson, Jonathan, 79, 80. Richter, Giovanni, 79, 49. Ridolfo del Ghirlandaio, 75, 13, 14. Rio, A. François, 79, 11, 12. Rizi, Francisco, 81, 35. Roberti, Domenico, 79, 61. Robusti Jacopo, v. Tintoretto (il). Rodakiewicz, Erla, 77, 55, 56. Roncalli Cristoforo, v. Pomarancio (il). Roques, Joseph Guillaume, 79, 16. Rosa, Salvatore, v. Pomarancio (il).

tore, 75, 39, 63; 79, 63, 68; 81, 42. *Roscoë, William*, 79, 14. *Rossi (de), Marcantonio*, 83, 28. *Rosso fiorentino*, 73, 12, 13; 79, 27; 83, 8. *Rouchès Gabriel*, 81, 31. *Rousseau, Jacques*, 79, 60, 64. *Rubens, Pietro Paolo*, 73, 29; 75, 24; 79, 33; 81, 15, 22, 27, 28, 30; 83, 12, 13, 14, 15, 16. *Rucel-lai, Giovanni*, 81, 9, 12. *Ruffo, Vincenzo*, 79, 61, 62, 63, 68, 69. *Rumohr, Carl Friedrich*, 77, 6; 79, 9. *Ruoppolo, Giovan Battista*, 79, 66. *Ruskin, John*, 79, 7, 12. *Ruthart, Andrea*, 73, 20.

S

Sabbatini (o Sabatini), Lorenzo, 79, 20, 22; 83, 8. *Sacchi, Andrea*, 81, 20. *Sacchi Giovanni Antonio*, v. *Pordenone (il)*. *Saint-Non (Abbé de), Jean Claude Richard*, 83, 12. *Saitta, Giuseppe*, 73, 39. *Salazar, Lorenzo*, 79, 69. *Salerno, Luigi*, 83, 11. *Salimbeni, Ventura*, 83, 51. *Salini, Mao*, 83, 23. *Salmi, Mario*, 77, 12, 21; 79, 49, 68, 69. *Salvi Giovan Battista*, v. *Sassoferato (il)*. *Saltarello, Luca*, 81, 15, 20. *Salviati, Francesco*, 73, 13, 28; 75, 23; 83, 11. *Salvini, Roberto*, 77, 10. *Saluzzi, Alessandro*, 79, 60. *Samacchini, Orazio*, 79, 22, 23. *Sanchez Coello, Alonso*, 81, 34, 37. *Sandberg-Vavalà, Evelyn*, 77, 11, 12, 13, 21, 22, 24. *Sandrino, Tommaso*, 79, 51. *Sangallo (da)*, Giuliano, 77, 63. *Sangallo (da)*, Antonio il giovane, 79, 63. *Sangallo (da)*, Giuliano, 77, 63, 64. *Sanminiatelli, Donato*, 75, 22. *Sano di Pietro*, 75, 47; 79, 5. *Santangelo, Antonino*, 81, 40; 83, 29. *Santi di Tito*, 75, 61; 79, 20; 83, 8, 11. *Saraceni, Carlo*, 83, 52, 56. *Sassetta, Stefano di Giovanni* (detto il), 75, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55; 79, 14. *Sassoferato (Giovan Battista Salvi, detto il)*, 73, 17. *Sauzier, Charles*, 79, 15. *Savelli, Cencio*, 81, 3. *Savoldo, Girolamo*, 77, 42; 79, 35. *Saxl, Fritz*, 77, 63. *Savonarola, Gerolamo*, 79, 12. *Scacco, Cristoforo*, 75, 57, 61. *Scannelli, Francesco*, 77, 36, 48. *Scaramuccia, Luigi*, 77, 36. *Scharf, Alfred*, 75, 30, 44. *Schedoni, Bartolomeo*, 77, 43, 49. *Scheffer Leonhartshoff (von), Johann Evangelist*, 79, 11. *Scherman, E. Lee*, 83, 33. *Schlosser (von), Julius*, 77, 5, 9, 10, 23. *Schneider, René*, 79, 16. *Schnorr von Carolsfeld, Julius*, 79, 9. *Schramm, Percy Ernst*, 77, 58. *Schulze, Victor*, 77, 60. *Scorza, Sinibaldo*, 79, 50. *Scott Eliot, A.*, 81, 32. *Sebastiani (de')*, Pietro, 77, 31, 33. *Segna di Bonaventura*, 73, 50, 52; 77, 13. *Sellitto, Carlo*, 75, 32, 38, 45. *Semenzato, Camillo*, 83, 38, 45. *Semino (i)*, 75, 20, 21, 25, 26, 27, 28. *Seurat, George Pierre*, 73, 61, 62, 64; 79, 74. *Sighinolfi, Lino*, 79, 46. *Signorelli, Luca*, 79, 6, 11; 81, 51. *Silvestre, Israël*, 75, 42. *Sinibaldi, Giulia*, 73, 57; 77, 12, 21, 24; 83, 16. *Sirén, Oswald*, 77, 21. *Sisley, Alfred*, 73, 61, 64. *Sluys, Félix*, 75, 34, 45. *Smyth, C. H.*, 83, 11. *Sobotka, George*, 75, 30. *Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, detto il)*, 75, 6. *Solaro, Daniello*, 83, 31. *Solimena, Francesco*, 79, 66; 81, 31, 41, 46. *Somer (van), Hendrick*, 79, 65. *Soprani, Raffaele*, 75, 19, 20, 22, 23; 77, 52, 53; 81, 26, 32, 33. *Soria, Giovan Battista*, 83, 18. *Spada, Lionello*, 77, 40, 41, 42, 43, 44; 83, 3, 10. *Spadaro (Giovanni Antonio Galli, detto lo)*, 83, 23. *Spadaro, Micco (Domenico Gargiulo, detto)*, 75, 39; 79, 55, 59, 60, 62, 63, 65, 66; 81, 38. *Spagna, Giovanni*, 75, 5. *Spagnoletto, v. Giuseppe Ribera (detto lo)*. *Spagnolo (lo)*, v. *Giuseppe Maria Crespi*. *Sparzo, Marcello*, 75, 26. *Sperling, E. M.*, 75, 44, 45. *Spinelli, Parri*, 75, 50. *Spranger, Bartholomeus*, 83, 47. *Staccoli, Leopoldo*, 77, 9. *Stanzione, Massimo*, 73, 19; 79, 61, 66; 81, 48. *Starnina, Gherardo*, 79, 5. *Steegman, John*, 79, 16. *Stefano di Giovanni, v. Sassetta (il)*. *Stefano Fiorentino*, 73, 11. *Stendhal*, 79, 9. *Sterling, Charles*, 73, 62. *Stomer, Mattia*, 81, 48. *Storer, Johann Christophorus*, 83, 49. *Strozzi, Bernardo*, 83, 57. *Suardi, Bartolomeo*, v. *Braman-*

tino (il). Subleyras, Pierre, 81, 47; 83, 65, 66. *Suida, Wilhelm*, 75, 17; 77, 11, 15, 21, 52; 83, 11. *Suida Manning, Bertina*, 75, 18, 20; 79, 39, 47. *Summonte, Pietro*, 75, 56, 58, 59, 60, 61. *Swanevelt (van), Hermann* (detto l'Eremita), 79, 50, 51, 53, 60, 61, 62, 64. *Swarzenski, Georg*, 77, 21.

T

Tacchi-Venturi, Pietro, 81, 25, 32. *Tacconi, Innocenzo*, 79, 25. *Tassi, Agostino*, 75, 36, 37, 38; 79, 49, 50. *Tassi, Francesco Maria*, 79, 79. *Temperello (Caselli Cristoforo, detto il)*, 79, 84. *Tempesta, Antonio*, 75, 38. *Ternite, Guglielmo*, 79, 8. *Ternois, D.*, 79, 16. *Testori, Giovanni*, 83, 48. *Theotocopuli Domenico*, v. *Greco (il)*. *Thoma, Jacomo*, 75, 32. *Thomas, Henri*, 79, 14. *Tiarini, Alessandro*, 77, 36, 43. *TIBALDI, PELLEGRINO*, 73, 26-30. *Tibaldi, Pellegrino*, 75, 23, 24, 26, 29; 77, 36; 79, 20, 22, 35; 83, 47. *Tiepolo, Giovan Battista*, 81, 36, 37. *Tietze, Hans*, 77, 54; 83, 13. *Tietze-Conrat, Erika*, 75, 56, 60, 61; 77, 53, 54. *Tinti, Mario*, 73, 15; 83, 31, 34, 36, 37, 38. *Tintoretto (Jacopo Robusti, detto il)*, 75, 57, 60; 77, 53; 83, 55. *Tiraboschi, Girolamo*, 77, 6, 10, 39; 79, 5. *Tisi Benvenuto*, v. *Garofalo (il)*. *Titi, Filippo*, 73, 20; 81, 24, 30, 32; 83, 19, 20, 28, 57. *Tiziano Vecellio*, 73, 64; 77, 43, 53; 79, 8, 33, 35, 36, 81; 81, 28, 34; 83, 6, 53, 62. *Tizio, Sigismondo*, 77, 5. *Toesca, Ilaria*, 75, 52. *Toesca, Pietro*, 77, 21, 57; 81, 11, 12. *Torelli, Giacomo*, 75, 42. *Torriti, Jacopo*, 77, 7, 8.; 81, 6, 12. *Tosi, Arturo*, 81, 62, 63. *Toulouse-Lautrec, Henri*, 73, 61. *TRAVERSINI, GASPARÈ*, 81, 39-45; 45-49. *Traversi, Gaspare*, 83, 63, 65, 66. *Trevisani, Francesco*, 81, 48; 83, 65, 66. *Tribaut di Morembert*, 75, 34. *Trombelli, Giovanni Crisostomo*, 77, 49. *Troppa, Girolamo*, 81, 24. *Tschudi, Hugo*, 73, 63. *Tura, Cosmè*, 79, 3, 5, 8.

U

Uberto da Piacenza, 81, 3. *Ugo da Carpi*, 73, 54, 55, 56, 58, 59, 60. *Ugolino da Santa Croce*, 77, 8. *Ugolino da Siena*, 77, 6, 15. *Ugolino di Prete Ilario*, 77, 6. *Ugolino Lorenzetti*, 73, 50, 51. *Ugurgieri, Isidoro*, 77, 5. *Urbani, Giovanni*, 75, 44.

V

Vaccaro, Andrea, 81, 34. *Vaccaro, Domenico Antonio*, 81, 42; 83, 64. *Valadier, Giuseppe*, 81, 9. *Valentin (il)*, 77, 31, 34; 83, 56. *Valeriano, Giuseppe*, 79, 38, 47. *Valéry, Paul*, 73, 62. *VALTURIO, ROBERTO*, 77, 55-66. *Van Dyck, Antonio*, 79, 33; 81, 22; 83, 14, 16. *Vannini, Ottavio*, 75, 61, 62, 64. *Vannucci Pietro*, v. *Perugino (il)*. *Vasari, Giorgio*, 73, 3, 5, 6, 11, 14, 15, 16, 28, 54, 57; 75, 22, 24; 77, 4, 8, 17, 21, 23, 57; 79, 4, 6. *Vasari, Giorgio*, 73, 13; 75, 23, 27, 28; 83, 40. *Vecchietta (Lorenzo di Pietro, detto il)*, 75, 47, 48, 55. *Vecellio, Marco*, 83, 6. *Vedriani, Lodovico*, 77, 49. *Velázquez, Diego*, 79, 62, 69; 81, 36, 37. *Veno, Robert*, 83, 71, 72. *Venturi, Adolfo*, 73, 3, 4, 8, 14, 16, 29; 75, 15, 19, ; 77, 21, 34; 79, 18, 47. *Venturi, Lionello*, 77, 9, 31. *Venusti, Marcello*, 83, 8. *Veronese (Paolo Caliari, detto il)*, 77, 39; 79, 3, 21, 22, 34, 81; 83, 15. *Vezzo (da), Virginia*, 83, 57. *Vicino da Ferrara*, 83, 45. *Vigoroso da Siena*, 77, 24. *Villamena, Francesco*, 79, 55.

Villon, Jacques, 83, 71. Vincidor, Tomaso, 75, 5. Viola, Domenico, 79, 67. VIRLOYS (DE) ROLAND, 73, 35-39. Visconti, Ennio Quirino, 77, 5, 10. Vitruvio, 73, 36, 37, 38. Vivarini, Antonio, 83, 44, 45. Viviani, Ottavio, 79, 51, 62. Voltaire, F. M. A. de, 83, 64. Volpe, Carlo, 77, 23, 24, 48; 79, 36, 45, 47, 48. Vos (de), Marten, 73, 16. Voss, Hermann, 73, 27; 75, 22; 79, 22, 33, 46, 69; 81, 32, 33; 83, 7, 10, 16, 54, 55, 58. VOUET, SIMON, 83, 54-58. Vouet, Simon, 77, 26, 32.

W

Waagen, Gustav Friedrich, 79, 14. Waddingo, Luca, 81, 8. Warburg, Aby, 77, 63. Waterhouse, Ellis K., 73, 20, 33. Watteau, Jean Antoine, 77, 53. Wechtlin, Hans, 73, 54. Weenix, Jan Baptist il vecchio, 79, 61. Wentzel, Hans, 77, 60. Wiertz, Antoine Joseph, 81, 60. Wilde, Johannes, 75, 26. Wilde, Oscar, 81, 62. Winckelmann, Johann Joachin, 79, 5, 8, 9. Witte (de), Anthony, 73, 54. Wittel (van), Gaspar, 79, 49. Wittkower, Rudolf, 77, 62, 63, 64; 79, 25, 46; 81, 21, 25, 31, 32; 83, 12, 13, 16, 17, 28, 29, 30. Woermann, Karl, 79, 69.

Z

Zabaglia, Nicola, 81, 12. Zammit, C., 83, 23. Zampieri Domenico, v. Domenichino (il). Zanetti, Antonio Maria, 73, 60. Zanguidi, Annibale, v. Bertoja (il). Zani, Pietro, 75, 44; 79, 49, 62. ZANOTTI, GIOVANNI PIETRO, 79, 79-81. Zanotti, Giovanni Pietro, 77, 48. Zeri, Federico, 73, 10, 21, 44; 75, 50, 60; 79, 38, 47, 49, 52, 57, 61, 63, 69; 81, 23, 29; 83, 11. Zuccari, Federico, 73, 16. Zurbarán, Francisco, 79, 38; 83, 23.

MAX J. FRIEDLÄNDER

LA Pittura dei Paesi Bassi DA VAN EYCK A BRUEGEL

*Un volume di pp. 170, mm. 262×183, 293 ill. in nero e 12 tavv.
a colori f.t.; rilegato in tela, sopraccoperta a colori L. 6.000*

È questa la prima traduzione italiana di un'opera fondamentale per la conoscenza delle espressioni più genuine della pittura dei Paesi Bassi dal primo '400 alla metà del secolo successivo. Max J. Friedländer vi manifesta quell'autorità che lo ha consacrato nell'opinione di tutti gli studiosi come l'esperto più illuminato di arte fiamminga e olandese.

LA SCULTURA GRECA

*Testo e cataloghi di R. LULLIES e M. HIRMER. Un volume di
pp. 90, mm. 305×220, 264 tavv. in nero e a colori; rilegato in
tela, sopraccoperta a colori L. 7.000*

Le figure di questo libro, raccolte in 264 tavole in nero e a colori, sono in massima parte nuove fotografie riprese, espressamente per quest'opera, da Max Hirmer in tutti i grandi musei europei. Esse offrono un'idea suggestiva della ricchezza e bellezza delle sculture greche dall'VIII sec. a. C. fino alle ultime manifestazioni dell'Ellenismo, mostrando in maniera evidente l'intima coerenza di un significativo decorso storico.

LA BIBBIA NELL'ARTE L'ANTICO TESTAMENTO

*Prefazione di M. BRION. Commenti e note bibliografiche a cura di
H. HEIMANN. Un volume di pp. 46 di testo, mm. 305×220, 250 ill.
in nero e a colori; rilegato in tela, sopraccoperta a colori L. 5.000*

Questo volume si propone di mostrare come l'Antico Testamento ha ispirato grandi opere d'arte dalle prime pitture murali delle catacombe, attraverso le ricche raffigurazioni dei mosaici e delle miniature bizantine e la raffinatezza dei manoscritti miniati inglesi e francesi, alla scultura gotica e ai grandi maestri del Rinascimento fino alle interpretazioni profondamente commoventi di Rembrandt.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana*, poesie, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONGIARI - Il senso della lirica Italiana.

RAFFAELLO BRIGNETTI - Morte per acqua, racconti.

DIEGO MARTELLI - Scritti d'arte a cura di Antonio Boschetto.

GIORGIO BASSANI - La passeggiata prima di cena, racconti.

SILVIO D'ARZO - Casa d'altri, racconto lungo.

FAUSTA TERNI CIALENTE - Cortile a Cleopatra, romanzo.

CORRADO GOVONI - Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.

ANNA BANTI - Il bastardo, romanzo.

FERRUCCIO ULIVI - Galleria di scrittori d'arte.

CARLO BO - Riflessioni critiche.

GIULIANO LEGGERI - Domenica sul fiume, romanzo.

GIACINTO SPAGNOLETTI - Le orecchie del diavolo, romanzo.

VITTORIO SERMONTI - La bambina Europa, romanzo.

P. PAOLO PASOLINI - La meglio gioventù, poesie.

SANDRO SINIGAGLIA - Il flauto e la briccola, poesie.

SANSONI FIRENZE